HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Conrad Ferdinand Meyer

und das

Kunstwerk seiner Gedichtsammlung

M612
.Ybr

Conrad Ferdinand Meyer

und das

Kunstwerk seiner Gedichtsammlung

Von

Walther Brecht

Professor in Wien

1658 53
7/10/21

Wien und Leipzig

Wilhelm Braumüller

k. k. Universitäts-Verlagsbuchhandlung

Gesellschaft m. b. H.

1918

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, vorbehalten

Druck von Friedrich Jasper in Wien

Dem Andenken

an

Friedrich Leo und **Heinrich Brecht**

frühe Bewunderer C. F. Meyers

LABOR IPSE VOLUPTAS

Je ne suis pas du tout un »artiste«. Au contraire, je n'écris que toutes les fois qu'un fait moral me frappe ou même m'a ébranlé, sans doute en effaçant dans l'œuvre d'art, tout ce qui pourrait être trop individuel.

Meyer an Bovet, 1881.

C'est moins le métier qui me tente ... que certaines profondeurs de l'âme où j'aimerais descendre, n'importe dans quelle forme. Je me fais l'effet d'un homme portant, à travers la foule insouciante ou préoccupée, un vase auquel il tient beaucoup.

An denselben, 1877.

Vorrede

»Wie keiner unter den Lebenden versteht Geibel die Kunst, aus allerhand Gedichten ein Buch zusammenzustellen« schrieb Hans Hopfen im Jahre 1876 (Streitfragen und Erinnerungen, S. 119), und die Meinung erscheint begründet, wenn man Geibels verschiedene Leistungen auf diesem Gebiete betrachtet. Sechs Jahre später jedoch sollte eine Gedichtsammlung erscheinen, in der diese Kunst Geibels und wohl auch der allermeisten Anderen weit übertroffen war, die »Gedichte« Conrad Ferdinand Meyers, 1882.

Die Zeit war zu wenig lyrisch gestimmt, um diese Kunst auch nur zu bemerken; bemerkte sie doch kaum die Gedichte selbst. Erst allmählich, und im Anschluß an die Erfolge der späteren Novellen Meyers, wurden die Gedichte bekannter. Ihrer Natur nach nicht für alle geschaffen, wurden sie doch nicht wenigen teuer, und manch hingebende Arbeit ist auf ihr Verständnis verwendet worden.

Was man bisher noch nicht berührt hat, ist — unter anderem — gerade jene eminente Kunst des Aufbaues der ganzen Sammlung. Allzu lockend erschien bisher das gerade bei diesem Dichter besonders reizvolle Problem des Werdens der einzelnen Gedichte — die übrigens, auch abgesehen von ihrer Genesis, ihre Erklärung als Kunstwerke fordern.

Aber jenes Gesamtkunstwerk — ist es unberechtigt, zu erwarten, daß eine nachfühlende Erkenntnis seiner uns in zwiefacher Hinsicht bereichern würde: in dem Verständnis der seelischen Struktur dieses Dichters, die seine künstlerischen Kräfte in bestimmter Richtung lenkt, und vielleicht, darüber hinaus, im Verständnis gewisser Gesetze lyrischen Schaffens überhaupt?

Beides habe ich in einem — da es denn organisch und untrennbar zusammenhängt — zu erreichen gesucht.

Aber auch das Verständnis der einzelnen Gedichte muß dabei gewinnen können. Denn es versteht sich, daß von ihnen ausgegangen werden muß. Aber ich bin weit davon entfernt, etwa zu meinen, daß dies nun erschöpfende Interpretation der Meyerschen Gedichte sei. Dazu würde noch vieles andere gehören. Ich betrachte hier jedes Gedicht an sich, aber nicht für sich; nicht seiner selbst wegen, sondern vor allem mit der Einstellung darauf, welche seiner Seiten oder Eigenschaften es ist, die es mit den umstehenden verbindet. Solche Einstellung darf freilich nicht zur Präokkupation werden. Aus dem scheinbar Äußeren kommt man dann sofort ins Innerste.

Nur aus der behutsamen Betrachtung des Werkes selbst können die eigentlichen poetischen Wesenszüge gewonnen werden, und das Werk ist und bleibt die Hauptsache, worauf es ankommt; denn des Werkes wegen beschäftigen wir uns mit dem Dichter. Es sollte kaum nötig sein, das noch zu sagen. Aber das kann nicht ausschließen, daß wir, wie natürlich, auch mit unserer sonstigen Kenntnis der Persönlichkeit des Dichters wie mit der seiner anderen Werke, auch an dieses Werk herantreten, und mit allem Bewußtsein der darin liegenden möglichen Fehlerquellen, infolgedessen mit der größten Vorsicht, Analoges verbinden. Den Dichter vom Kunstwerk überhaupt zu trennen und das Kunstwerk allein zu betrachten, wie es manche heute für die ästhetische Erkenntnis verlangen, wäre jedesfalls dem hier vorliegenden Ziele gegenüber sinnwidrig und unmöglich, denn der spezielle Charakter der Komposition einer bestimmten Gedichtsammlung, ihr »So und nicht anders« kann nur aus dem Charakter dieses bestimmten Autors hervorgehen. Aus den bei einer solchen Untersuchung gemachten Beobachtungen ergibt sich freilich sofort die natürliche Auswertung ins Allgemeine. (Ansatzstellen enthält besonders Kapitel VI.)

Aus den Ergebnissen wird, so hoffe ich, unsere Auffassung von Meyers Wesensart Ergänzung und Vertiefung gewinnen, besonders nach der Seite des Künstlerischen, aber auch, im engen, lebendigen Zusammenhange damit, seiner sittlichen und sittlich-religiösen Persönlichkeit. Sein stark ästhetisch gefärbter (dabei religiös orientierter) Gerechtigkeitssinn, ästhetisch ausgedrückt sein leidenschaftlicher Drang auch zur ethischen und metaphysischen Harmonie — aber nicht er allein — ist es, der beides verbindet. In Bezug auf die Grundauffassung seiner Gesamtpersönlichkeit bin ich — gerade auch nach der religiösen Seite hin — anderer Meinung als sein jüngster, so herostratischer Kritiker Franz Ferdinand Baumgarten, der ein Körnchen von Wahrheit, das niemand bestreiten wird, durch ein-

seitige Übertreibung ins Gegenteil zu verkehren in Gefahr kommt. Es wäre manches darüber zu sagen, was indessen nicht in eine Vorrede gehört. Als das geistreiche und lebensvolle Buch erschien, war mein (Ostern 1916 begonnenes) Manuskript bereits abgeschlossen; aber auch sonst hätte der andersgeartete Gang meiner Untersuchung kaum Veranlassung geboten, mich mit seinen prinzipiellen Auffassungen zu beschäftigen. Gerade den Gedichten wird Baumgarten am gerechtesten; es ist der aufschlußreichste Teil seines Buches, den auch wer über den Dichter anders denkt, sich am ehesten zu eigen machen kann.

Die neue, im Grunde nicht so neue, »Los von Meyer-Bewegung«, die sich, nicht ohne lebhaften Widerspruch, in Besprechungen u. dgl. an dieses Buch angeschlossen hat, zu billigen, würden mich schon solche Studien, wie ich sie hier vorlege, verhindern. Gerade auch in seiner Gedichtanordnung entfaltet sich höchste lebendige Kunst und nicht tote Künstelei. —

Das Buch von Adolf Frey »C. F. Meyers Unveröffentlichte Prosadichtungen«, das in seinen Erläuterungen und namentlich in seiner Einleitung so vieles Wertvolle bringt, besonders über die entscheidende Wichtigkeit des gefundenen Motivs für den Dichter, ist mir noch vor Abschluß meines Buches zugänglich geworden. Ich benutze die Gelegenheit, um Herrn Professor Frey für seine mehrfach bewiesene gütige Auskunftsbereitschaft auch an dieser Stelle herzlichst zu danken. —

Meyer hat bekanntlich seine Gedichte geringer eingeschätzt als die Novellen. Dementgegen haben viele seiner Bewunderer, und zum Teil gerade die Dichter unter ihnen (z. B. Holzamer) die Gedichte noch über die Novellen gesetzt, ja in ihnen seine eigentliche Leistung sehen wollen. Ich möchte glauben, daß seine Gedichte am spätesten vergehen werden von allen seinen Schöpfungen, weil in ihnen eine noch ganz anders »unzweifelhafte« und selbsteignere Form vorliegt, die fast ausnahmslos mit Notwendigkeit umschließt, was Wort werden soll; weil hier Erstrebtes und Erreichtes sich mehr noch decken als in den Novellen; und weil der edelste Gehalt der Persönlichkeit hier vielseitiger und freier, weil bedingungsloser, zu Erscheinung kommt. Viele dieser hohen Gebilde wären, auch wegen der Tiefe des sittlichen und Gedankengehaltes, dem klassischen Gute unseres Volkes als ebenbürtig anzureihen.

Meyers eigne Urteile, die übrigens wechseln (z. B. »ob die zartesten Liederchen von der Welt!«), sind nachträgliche — psychologisch und stimmungsmäßig leicht zu erklären. Er strebte in lebenslanger Illusion

nach der höchsten, allseitig ausdrucksvollsten Form, dem Drama, und die in manchem Betracht beschränktere Gattung der Lyrik stand ihm schon als solche deshalb niedriger, ohne daß doch sein schaffendes Bedürfnis auch weiterhin ihrer entraten konnte — als des nächsten und natürlichsten Gefäßes für Gedanken und Erlebnisse. Waren ihm nun seine Gedichte einmal zu »subjektiv«, dann wieder nicht genügend erfüllt mit seinen »wahren Leiden und Leidenschaften«, gegenüber dem »ursprünglich dramatisch concipirten« »Jenatsch« und »Heiligen«, so bedeutet das nicht mehr als eine der vielen Erscheinungsformen jenes immerwährenden Strebens nach der Gattung, die ihm darum am wahrsten erschien, weil sie die objektivste ist und die umfassendste, mit ihrer Darstellung der verschiedensten Menschenseelen, die alle auch in des Dichters Brust irgendwie leben. Dazu kam für Meyer der Vorzug des abkürzenden großen (»al fresco«) Stils, der ihn in seiner Konzentriertheit wahrer, weil weniger kleinlich, dünkte als jeder andere; und endlich die natürliche Abneigung dieses schamhaften und stolz-bescheidenen Menschen, sich gewissermaßen hüllenlos (wie in der soeben publizierten Lyrik) zu zeigen. Zu verbergen hatte er nichts Schlimmeres als Andere auch.

Nur ein Wort noch zu den Tabellen. Sie sind beigegeben, um eine möglichst anschauliche und rasche Übersicht über Art und Sinn der Gruppierung innerhalb der neun Abteilungen, in denen 228 Gedichte untergebracht sind, zu ermöglichen; an der natürlich gegebenen Stelle, gleich am Schluß jeder Abteilung, als dem organischen Einschnitt. Leicht möchte sich sonst das Bild verwirren. Natürlich wollen sie cum grano salis genommen sein, wie jede abkürzende graphische Darstellung. Es ist eine nur annähernd lösbare Aufgabe, Inhalt oder Sinn, Haupt- oder weiterleitendes Nebenmotiv eines Gedichts in einem kurzen Schlagwort zusammenzufassen. Das irgendwie Verbindende ist es, worauf es immer ankommt. Die Tabellen sollen auch von links nach rechts, und von rechts nach links, also vom Speziellen zum Allgemeinen und umgekehrt, lesbar sein. Runde Schleifen fassen die unter irgend einem Gesichtspunkt enger zusammengehörigen Gedichte zusammen, eckige Haken deuten geringere oder nebenseitigere oder mehr nur stimmungsmäßige Beziehung an. Möge auch im Notbehelfswerk der Tabellen das corpus nobile der Dichtung nicht zu sehr als corpus vile erscheinen!

Wenn ich eines bedauere, so ist es, daß dies Buch, seinem besonderen Charakter nach, nicht Gelegenheit bot, die deutschnationale Seite der Per-

sönlichkeit C. F. Meyers ausdrücklicher herauszuheben. Vergessen wir aber nicht, daß dieser deutsche Schweizer es war, der schon am 12. Februar 1888 seinem Freunde François Wille prophetisch zurief: »Die Zeit ist furchtbar ernst und Deutschland wird — etwas früher, etwas später — den großen Kampf zu bestehn haben: Gott segne es!!« und der ein Jahr später ungeduldig zürnte:

»Lassen Sie sich doch in Teufels Namen von Bismarck zu einer großen und herrschenden Nation machen!«

Mönichkirchen am Wechsel, Ostermontag 1918.

Walther Brecht.

Inhalt

Seite

Vorrede IX
I. Anordnung von Gedichten als künstlerische Aufgabe 1
II. Die Problemwelt Meyers 7
III. Die Ausgaben der Gedichte Meyers 21
IV. Die Komposition der Gedichtsammlung:
Erste Abteilung: »Vorsaal« 26
Zweite Abteilung: »Stunde« 32
Dritte Abteilung: »In den Bergen« 59
Vierte Abteilung: »Reise« 72
Fünfte Abteilung: »Liebe« 86
Sechste Abteilung: »Götter« 102
Siebente Abteilung: »Frech und Fromm« 115
Achte Abteilung: »Genie« 137
Neunte Abteilung: »Männer« 166
V. Die Komposition als Ausdruck der Problemwelt Meyers . . . 176
VI. Die Komposition als architektonisches Kunstwerk 194
VII. Bestätigungen 210
Gedichtverzeichnisse 223
Spezialliteratur 231

Anordnung von Gedichten als künstlerische Aufgabe

Eine der wichtigsten künstlerischen Aufgaben, auch wenn sie in ihrer ganzen Bedeutung dem Laien seltener zum Bewußtsein kommt, ist die Anordnung von Teilen zu einem Ganzen. In der Musik zwar drängt sich das Problem wohl auch dem Fernerstehenden auf, und in der Architektur ist es so sinnfällig, daß man es irgendwie bemerken muß. In der Dichtung aber ist es weit weniger zugänglich; und wenn das Drama mit seinen fünf Akten die Entfaltung des Ganzen in Teilen noch öffentlich sichtbar macht, bleibt der Aufbau des lyrischen Gedichts den meisten ein Geheimnis, und so gut wie unbeachtet ist, in Deutschland mindestens, die Kunst, die die Anordnung einer ganzen Gedichtsammlung regiert.

Und doch ist das ein Problem, das den Lyriker selbst geradezu zu bedrängen pflegt. Wie soll er seine vielen, so ganz verschiedenen, zu so ganz verschiedenen Zeiten, in grundverschiedenen Stimmungen entstandenen Gedichte arrangieren? Jedes ist ja noch ein Stück Leben! Aber jedes ist auch ein Stück Kunst.

Das lyrische Gedicht lebt für seinen Schöpfer weiter, mag es in lang zurückliegender Lebensperiode entstanden, ja mag es schon längst gedruckt sein. Jedesmal wenn er es wieder sieht, wirkt es anders auf ihn ein; und nach langer Zeit scheint es sich völlig verändert zu haben. Es ist doch ein Stück von ihm selbst, und durch ein geheimnisvolles Band noch mit dem ohne es weitergehenden Leben seines Dichters verbunden.

Aber andrerseits ist es auch frei, entbunden, selbständig; in einem neuen, objektiven Zusammenhang gestellt — denn der Dichter hat ja das Werk aus sich entlassen. In dem Makrokosmos da draußen sucht es sich selbst seine Stelle, nach sachlichen Bezügen.

Gedichte sind wie Kinder: sie sind ein Stück Leben von uns selbst, und doch für sich da und frei; sie leben ein eigenes Leben weiter. Be-

sonders auch in dem Sinne, daß sie innerhalb des Kunstbezirkes ein eigenes, vom Autor relativ entferntes Leben führen: schon ihr Entstehungsprozeß ist ja ein Objektivierungsvorgang, und die fertigen Gebilde können nicht umhin, irgendwelche objektive, vom Autor unabhängige Merkmale der inneren oder äußeren Form, vom roheſten Kriterium der Gattung angefangen, zu zeigen. Als ein Stück Kunst steht das Gedicht hoheitsvoll und eigenen Rechtes auch dem Erzeuger gegenüber. Ich kann damit nicht alles machen, was ich will!

Bei dieſem Zwieſpalt, wie ſoll ich aber nun tatſächlich ordnen? Wo es ſich um Stücke meines eigenen Ich handelt, noch mit blutenden Lebensfaſern — wie ſoll ich ſie vorführen? Soll ich ſie aufreihen, ſo wie ſie im Lebensprozeß entſtanden ſind? das gelebte Leben gewiſſermaßen in ihnen wiederholen? Es mag als das Ehrlichſte erſcheinen; würde aber, da im begrenzten, wenn auch noch ſo vielſeitigen Individuum Gedichtanläſſe und die Arten der Reaktion darauf ſich unausbleiblich wiederholen, ermüdend wirken, und harmonielos, wie das Leben ſelbſt; dies nur biographiſche Anordnungsprinzip ergäbe keinen durchſeelten Kosmos, nur ein Chaos, wie das Leben, das es bloß reproduzierte.

Wie aber ſonſt? Darf ich wagen, die Gedichte in einen anderen Zuſammenhang, als ſie ſich von mir abgelöſt haben, zu ſtellen? In einen neuen? Das iſt eine grundandere Auffaſſung, dem ſelbſtproduzierten Material gegenüber; die Gedichte ſind dann viel mehr »Material«. Der Zeugungsprozeß wiederholt ſich dann in der Anordnung: was der Rohſtoff des Lebens für das entſtehende Einzelgedicht, iſt nun das fertige Einzelgedicht für den anordnenden Künſtler. Und auch das ſchönſte Gedicht iſt nur mehr ein Teilwert. Darf ich die Gedichte in einem neuen Zuſammenhang ordnen — ſei es, daß ich ſie nur irgendwie nach Gattungen zuſammenſtelle, oder daß ich es gar wage, in ihre Aufeinanderfolge einen neuen inneren Sinn hineinzulegen, der in den einzelnen Gedichten, zu ſo verſchiedener Zeit entſtanden, urſprünglich gar nicht darin, oder doch nicht als Hauptſache darin, oder nicht ſtark genug betont war; einen Sinn, der, vielleicht geheim, ganz nur mir ſelbſt bekannt, dem Leſer nur in Geſtalt einer wohligen, rhythmiſchen Bewegtheit, mehr in der Wirkung, halbbewußt, aufdämmern ſoll? Freilich kann dieſer neue oder neubetonte Sinn, deſſen der ordnende Dichter ſo ſicher zu ſein glaubt, ja das anordnende Tun überhaupt, eine überperſönlich wirkende Macht gewinnen, die den Dichter beim weiſen Ordnen über ſein bewußtes Teil hinausträgt — von ſelber wirkend: und da offenbart ſich des Dichters Art am tiefſten.

In jedem Falle aber kommt außerordentlich viel auf die Umgebung an, in der das einzelne Gedicht steht; das wissen alle Lyriker. Jeder seelische Wert wird mindestens vom unmittelbar vorhergehenden tangiert. Und daß jedes Gedicht nur für sich da sei, ausschließlich für sich allein genossen werde, wünschen die wenigsten Poeten, mögen es auch die meisten Leser so halten.

Dieser Welt von Problemen gegenüber haben sich die Dichter sehr verschieden verhalten. Manche werfen ihre Gedichte hin, ganz in der Reihenfolge wie sie entstanden sind. Aber das ist wohl die kleinste Anzahl; es sind die, die noch gar keine Distanz zum eigenen Erleben haben, also häufig die ganz Jungen, oder im Gegenteil die, die vor größter Distanz, weil höchster Bewußtheit des Erlebens, am Erreichen einer wirklichen Lebensnähe verzweifeln, aber zum Aufbau einer souveränen, kunstgeborenen neuen Welt nicht die Kraft haben; sozusagen die wirklichen und die gewollten Naturburschen. Andere — und es sind sicherlich die meisten — ordnen nach Gattungen, entweder nach solchen der Poetik, oder nach eigenen, jedenfalls nach verhältnismäßig objektiven Kategorien; innerhalb der Kategorien streben sie dann möglichsten Anschluß an Leben und Lebenswahrscheinlichkeit an, entweder einfach nach dem biographischen Prinzip der Entstehungszeit, oder indem sie innerlich ihnen verwandt Dünkendes, das zu gleicher Zeit entstanden sein könnte, oder in ähnlicher Stimmung entstanden ist, zusammenstellen. Das Gemeinsame wird etwa noch durch ein vorgesetztes Motto — hierin ist Goethe der Meister — oder durch ein Einleitungs- oder Widmungsgedicht präludierend kurz betont. Vor allem sorgen sie für Abwechslung, meist ohne tieferen Sinn, zum Teil auch für Proportion — mancher freilich ist für Proportionen ganz unempfindlich —; inhaltlich allzu Disparates nebeneinanderzustellen, wird meist, wenn auch durchaus nicht immer, vermieden; naturalistische Originale liebten damit zu verblüffen. Dichtungen mit ausgesprochener Form, Sonette, Distichen u. dgl., verbleiben in eigenen Abteilungen. Was sich an Reife merkbar abhebt, aber doch einen eigenen Reiz und Ton zu haben scheint, wird in einer Abteilung »Jugendgedichte«, »Aus älterer Zeit« mitgeführt; auf diese Weise neben dem biographischen oder genetischen zugleich dem qualitativen Gesichtspunkt Rechnung getragen. Auch für »Gelegenheitsgedichte« pflegt das zu gelten. Andrerseits errichten auch manche innerhalb ihrer Gedichtsammlung aus einzelnen, besonders gut gelungenen Gedichten jeder Gattung, Prachtstücken gleichsam, einen Ehrensaal, eine Art Tribuna. Was sich schlecht unter einheitlichen Gesichtspunkt

fassen läßt, kommt in »Vermischte Gedichte« und trägt so zur Buntheit bei. Vorn das Wichtigste, hinten das Gleichgiltigere (z. B. Gelegenheitsgedichte), dieser Grundsatz gilt vielleicht zu unbeschränkt; die dann am Schlusse doppelt wünschbare Erhebung fehlt auffallend häufig. In den meisten Gedichtsammlungen, namentlich den abschließend zusammenfassenden (auch, und da besonders, in den nicht vom Verfasser angeordneten), walten mithin die verschiedenen denkbaren Prinzipien nebeneinander, in meist unreiner Mischung, das formale, das chronologisch-biographische, das von Sinnverwandtschaft ausgehende, das okkasionale, die Entstehungsursache Betonende, das nach dem Wert klassifizierende (das jedoch seine Grenze in sich hat: denn das weniger Gelungene, zumal das, was nicht mit Jugend erklärt werden kann, wird man lieber einzeln mitunterstecken, als es in ganzen Abteilungen zusammenstehen lassen). Einkleidungen auf längere Strecken sind zum Zwecke der Anordnung bei uns selten, sie dienen meist mehr zur Motivierung der Einzelform oder der Stimmungsfarbe (»Troubadourlieder« u. dgl.); häufiger wohl epische Fiktionen im Sinne eines von Gedicht zu Gedicht vorn oder im Hintergrunde fortlaufenden inneren oder äußeren Geschehens, an dem sich alles aufreiht, das also eine Gruppe von Gedichten als Gemeinsames zusammenhält. Solcher Art pflegt das Grundprinzip von Cyklen zu sein, auch von solchen, die, nicht auf einmal gleich als solche gedichtet, erst durch die Anordnung zu Cyklen werden. Ist jenes Geschehen ein ganz rein innerliches, so ist es nicht mehr weit zu der rein musikalischen Stimmungsfolge, die auch außerhalb von Cyklen bei deutschen Lyrikern außerordentlich beliebt ist, wenn auch selten bewußt und konsequent durchgeführt.

Endlich aber gibt es Dichter, die sich ihren eigenen Gebilden gegenüber mit größter Freiheit verhalten, ja sich vollkommen über sie stellen. Sie betrachten die einzelnen Gedichte als ebensoviele einzelne Schönheitswerte, die womöglich in eine höhere Ordnung, mindestens auf Strecken hin, gebracht werden müssen. Infolgedessen streben sie Gruppenbildung an, wo es immer möglich ist, stellen »Liederkränze« zusammen, schaffen vielleicht Verbindungsglieder, trennend-verbindende »Intermezzi«, oder führen einen Hauptgedanken in Variationen und Modulationen durch, womöglich in konzentrischen Kreisen, wie Heine, der große Ordner, oder — das vollendetste Beispiel hiefür — Stefan George im »Siebenten Ring«. Rudolf Alexander Schröder hat so gut wie nur in Cyklen gedichtet. Fiktionen, wie Fortbewegung durch verschiedene bedeutungsvolle, etwa ansteigende Sphären, womöglich einem Ziele zu (wie Schröders

»Elysium«), Wanderungen irgendwelcher Art, liegen dabei immer nahe: sie geben das Gefühl von Breite der durchlaufenen Welt, vermitteln ein bestimmtes Weltgefühl, schaffen sinnvollen Wechsel; und Bewegung ist immer Urelement der Kunst. Zugrunde liegt stets dabei die Vorstellung, es erschöpfe sich in dem real vorliegenden Gedicht noch nicht seine ganze Bedeutung; jedes Gedicht habe gewissermaßen zwei Seiten, eine von der betrachtet es für sich da ist, die andere, die es mit verwandten Produkten derselben Seele verbindet; dem entsprechen zwei Funktionen innerhalb der Sammlung, eine für sich selbst, die andere nach außen hin gewendet, zu den Geschwistern gleichsam. Oder jedes echte lyrische Gedicht trage um seinen sichtbaren Körper noch einen unsichtbaren, der es der Angleichung an verwandte zugänglicher macht, wegen seiner weniger scharfen Umrisse; ein »ambiente«, das zum Ähnlichen hinführt, und so das einzelne aus seiner Vereinzelung, die als unkünstlerisch und unwahr empfunden wird, erlöst. Es sind die überschauenden, nicht in die Einzelheiten ihres realen Lebens verliebten Geister, die so empfinden; zugleich diejenigen, die das stärkste Harmoniebedürfnis haben, die stärkste Sehnsucht nach Verbindung als Erfüllung, und die größte durchgreifende Kraft; die aber alles Schroffe meiden. Oft wohl auch die Diskreten, die gern die Entstehungsspuren der einzelnen Gebilde verwischen, namentlich wenn sie höhere Ziele sachlicher Art damit erreichen können. Am wohlsten aber wird auch diesen Künstlern sein, und gleichzeitig werden sie das Höchste an Anordnung erreichen, wenn sie ein Maximum künstlerisch objektiver Komposition, Zusammenstellung nach ästhetischen Gesichtspunkten, die über das Einzelgedicht hinausgehen, vereinigen können mit jener natürlichen Anordnung nach gleichen Entstehungszeiten, -umwelten, -stimmungen, und so zwanglos eine vertiefte Lebenswahrheit mit höchster Kunstwirkung verbinden. —

Wie die einzelnen Dichternaturen verschieden stehen zum Problem der Gedichtanordnung, der künstlerischen Komposition von lyrischen Sammlungen, so auch die Völker. Wenigstens scheint es, als ob die Romanen, mit ihrer größeren Kunstbewußtheit, mehr Wert auf Gedichtbuchkomposition legten als wir. Ich erinnere nur an das große Beispiel Petrarcas das als Muster unendlich gewirkt hat. In unserer Literatur hat man freilich noch nicht so sehr darauf geachtet.

Auch die Zeiten empfanden darin sehr verschieden. Je höher ein Dichter, je höher eine Zeit von der Kunst dachte, um so mehr Wert pflegten beide auf Anordnung zu legen. Für kunstlose Zeiten existiert das Problem nicht. Die Überlieferung mittelhochdeutscher Gedichte ist bei uns

vielfältig diskutiert worden, die mannigfach sich modifizierende Frage, ob gewollte (chronologische, künstlerische) Reihenfolge, also Anordnung (durch den Schreiber, durch den Dichter?) vorläge oder nicht. Für die Dichter der neueren Zeit ist im Verhältnis noch so gut wie nichts geschehen.

Mich hat nun immer die Gedichtsammlung Conrad Ferdinand Meyers gereizt, gerade auch von der Seite der Komposition. Neun Abteilungen — neun eine ähnlich künstlerisch bedeutsame und brauchbare Zahl wie sieben — mit ihren merkwürdigen, anscheinend nicht recht zueinander stimmenden oder an sich dunklen Namen: Vorsaal, Stunde, In den Bergen, Reise, Liebe, Götter, Frech und Fromm, Genie, Männer, schienen sie etwas anzuzeigen und zugleich zu verstecken. Was mochte das Geheimnis sein? Dazu der Umstand, daß sich in den neueren Auflagen vor dem alphabetischen Register mit Seitenzahlen noch ein »Inhalt« der einzelnen Abteilungen nacheinander befindet, ohne Seitenzahlen, so wie sich die Gedichte im Buche folgen; das erweckte den Eindruck, als solle damit auf die Anordnung als solche besonders hingewiesen werden. Jedenfalls mußte die Frage nahe liegen: wie hat Meyer, ein so kunstbewußter, auf Ursache und Wirkung sich so gut verstehender Dichter, sich zum Problem der Anordnung gestellt, als er, in langwieriger Arbeit, seine Gedichte — in erster Auflage 186, in endgiltiger 229 »Stück« — zusammenfügte? Wie ist er verfahren? Glaubte man doch auch im einzelnen, hintereinander lesend, oft ein wohltuendes Gefühl der Proportioniertheit oder eines rhythmischen Weiterschaukelns deutlich genug zu spüren —?

Die Problemwelt Meyers

Meyer erscheint vor allem als eine antithetische Natur. Das Gegensätzliche in Welt und Leben drängt sich ihm mit besonderer Stärke überall auf. Genau so, wie es bei Schiller der Fall war. Darum denkt und empfindet er so oft, ja vielleicht überwiegend, in Gegensätzen; darum ist, wie bei Schiller, die Antithese eine so überaus häufige Figur bei ihm; schon in den Titeln seiner Werke (»Die Hochzeit des Mönchs«, »Der Schuß von der Kanzel«, »Plautus im Nonnenkloster«, »Die sanfte Klosteraufhebung«, »Das Auge des Blinden«).[1])

Aber in den Gegensätzen fühlt er sich nicht wohl; ganz im Gegenteil: wie Schiller strebt er aus allen Gegensätzlichkeiten hinaus. Denn er hat die tiefe, instinktive Empfindung, das Wesen der Welt könne nicht in Gegensätzen, es müsse in einer tiefen Einheit beruhen; diese muß über oder unter den Weltgegensätzen liegen. Darin kann Gott, den er mit aller Inbrunst des religiösen Menschen unablässig sucht, einzig beruhen. Nach dieser geglaubten Harmonie strebt sein innerster Trieb über alle Gegensätze, die sein geschärftes Auge und sein eminenter Verstand ihm täglich bei Betrachtung der Welt aufnötigen, hinweg. In die unterste Tiefe seiner Persönlichkeit also reicht das Antithetische nicht; Meyer ist vielmehr eine äußerst harmoniebedürftige Natur, die antithetisch organisiert ist, und deren beständige Lebensaufgabe es daher sein muß, die eigene Anlage zu überwinden; über die gegensätzliche Vielheit hinweg zur Einheit vorzudringen. Sein Verfahren dabei, im Empfinden, Denken, Schreiben, ist dasselbe wie dasjenige Schillers: die Gegensätze werden scharf, und nicht

[1]) »Cäsar Borjas Ohnmacht«, »Der trunkene Gott«, »Die Schlacht der Bäume«, »Das begrabene Herz« ermäßigen den latenten Gegensatz zur Paradoxie: eine Titelwahl, der etwas Französisches anhaftet, entsprechend den Motiven. Antithese selbst im Traum, bei Betsy Meyer, S. 184: »Besser ein heller Gesang als ein dunkler Disput«, sagt er im Traum. Bewußte Gegensätzlichkeit im »Plautus«, an F. v. Wyß, 21. Nov. 1881.

ohne logisch-ästhetische Freude daran, auseinandergelegt; dann aber, wo immer möglich, mit ungleich tieferer Freude, in einer höheren Einheit vereinigt. Eine gewisse dialektische Lust ist, wie bei Schiller, darin nicht zu verkennen; ungleich stärker wirkt dabei aber der Anteil des Künstlers, der am Formen des Unterschiedenen seine Lust hat, aber erst im Gestalten des Organisch-Einheitlichen aus der gegensätzlichen Vielheit die tiefste Befriedigung seines Lebenswillens findet.

Meyer ist mithin im höchsten Maße ein Mensch der Probleme; und da er nicht nur ein erstaunlicher Bewältiger seines eigenen Lebens und eine geistige Persönlichkeit, sondern vor allem ein Künstler war, so ist auch die aus seinem Lebens- und geistigen Ringen hervorgehende Kunst im höchsten Grade eine *Kunst der Probleme*.

Die Probleme seines Lebens gliedern sich also in biologische im engeren Sinne, geistige und künstlerische Probleme. Sie durchdringen sich jedoch derartig, daß der Versuch einer genauen Scheidung aussichtslos und unmöglich, wie er ist, das Leben nur vergewaltigen würde.

Welches sind seine großen Probleme gewesen?

Das erste liegt in dem Gegensatz: *Fülle und Strenge*. Es ist gar nicht daran zu zweifeln, daß in Meyers Grundwesen ein epikureischer Zug vorhanden war. Epikureisch freilich im edelsten Sinne: volles verstehendes Genießen aller Schönheit der Welt, bei allen Völkern, in allen Zeiten, in Kunst, Natur, Geschichte, Leben, in Glauben und Wissen, in Freundschaft und Liebe, in allen sittlich-menschlichen Beziehungen. Das folgt organisch aus dem innersten Lebensbedürfnis des Künstlers: die ganze Breite der Welt, schlechterdings alles als Kunstobjekt anzusehen, soviel davon als irgend möglich in Kunst überführen zu wollen, zu eigener Vervollkommnung, in der die sittliche Erhebung den Genuß noch überwiegt, ja ihn schließlich in die gesamte Erhebung, den gewaltigen Höherschwung der Seele, mitaufnimmt:

> Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
> Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses —

Und dieser universale Kenner, dieser Weltschwelger, er erzieht sich zur strengsten Sparsamkeit des Stils, zur gesammeltsten Weltanschauung, Konzentration durch Verzicht — das ist das Geheimnis auch dieses Lebens.[1] Die unablässige Energie der Arbeit, dies zu erreichen, ist der

[1] Vgl. Betsy Meyer, S. 78.

Kernpunkt des Phänomens C. F. Meyer. Es ist darin auch ein Problem des Reichtums: weit weniger im Sinne des materiellen (einer bescheidenen Wohlhabenheit), als in dem einer verfeinerten, altpatrizischen Überlieferung in der gesamten Haltung gegen das Leben; und noch mehr im Sinne menschlichen als spezifisch dichterischen Reichtums. Wieviel muß vorgegangen sein, ehe dieser weiche, lange haltlose, jugendlich dumpfe, träumerische Mensch, dieser alles planende, nichts vollendende, sich zu der festen Strenge seiner Welt- und Lebensauffassung erzogen hatte, die in der Strenge seines Kunststils greifbar hervortritt. Man denke an das Zerlaufende aller seiner Jugendproduktionen! Von dem »langen Traumleben« der Jugend spricht mit Nachdruck seine Schwester (S. 94, 95), aber »gefestet und entwickelt hat ihn das Leben und die künstlerische Arbeit«. Dieser mit den feinsten Organen zu genießendem Verständnis, aber auch zum Leiden, Begabte will die Welt ergreifen — und er kann sie lange nicht einmal berühren: jede Berührung ist ein Zusammenstoß, nach dem er sich schmerzvoll in sich zurückzieht. Er will die Welt umfassen — und er braucht einsam-abgeschlossene Ruhe, jedes Geräusch von draußen irritiert ihn.[1]) Das Problem der Probleme war jahrzehntelang für ihn die Tat. Wie zu ihr gelangen? Das war der Stein, über den er nicht hinwegkam. Kontemplation war immer sein Bedürfnis; aber früh schon wußte er, daß das nicht genügte. Von diesen tausendfältig erlebten Hemmungen her — und eine gehemmte Natur blieb er jahrzehntelang — gestaltete sich seine persönliche Form des Kampfes zwischen Melancholie und Lebensfreude, der als allgemeines Problem seine Zeit erfüllt. Und von der tathemmenden, instinktbeirrenden Reflexion her erwuchs der weitere Gegensatz zu seinem werdenden Künstlertum, dessen natürliche Wurzeln sich noch spät, nach längst geschlichtetem Streit in seiner Brust, in der ganz eigentümlich engen Nachbarschaft eines ungeheuren Anschauungsbedürfnisses und logisch-rationaler Neigungen seines Geistes in den vollendeten Werken zeigen. Wir werden sehen, wie in denselben Motiven sogar sich beide Seiten seines Wesens aussprechen.

Damit hängt ein Anderes, äußerst Wichtiges eng zusammen. Die Neigung zum Logisieren ist romanisch. Und zwischen zwei Kulturen hat

[1]) »Er zerstieß sich die Flügel an den engen Rahmen und kleinen Fensterscheiben des bürgerlichen Daseins, solange sein eignes Wollen noch unklar, ziellos und unfrei war,« sagt die Schwester (S. 77), »der Konflikte, in die ihn seine feinen, und bis zu tiefer Verletzlichkeit eindrucksvollen seelischen Organe brachten, gar nicht zu gedenken.«

der deutsche Schweizer, der eine entscheidende, wenn auch kurze Zeit seiner Jugendzeit in Lausanne zubrachte, dessen Mutter mit Vorliebe französisch schrieb, von Anfang an gestanden. Aber das allein schöpft den Gegensatz nicht aus. Die Schweiz zerfällt nicht nur in einen deutschen und einen romanischen Teil, sie liegt auch als Ganzes zwischen Deutschland und Italien, zwischen Nord und Süd. Und das große nordsüdliche Problem, das Problem der deutschen Geistesgeschichte, vor das der Schweizer von der Geographie noch mehr gestellt ist als jeder andere, es ist Meyers geistig-seelisches Grundproblem geworden. In jeder denkbaren Gestalt taucht es auf: als politisch-nationales, als religiöses, sittliches, als Kultur- und als Form-, also Kunstproblem.[1]) Als nationalpolitisches und als persönliches Bildungsproblem hat es Meyer lange Zeit beschäftigt; in der Entscheidung vorbereitet schon durch den Verkehr mit Pfizer, war es im Grunde entschieden seit seinem Zusammenhange mit Wille und dem Kreise von Mariafeld, also noch ehe der Deutsch-Französische Krieg ausbrach und Meyer, der zu Zeiten nach dem Ruhme eines französischen Stilisten getrachtet, mit »Huttens letzten Tagen« sich entschlossen auch in der literarischen Öffentlichkeit auf die Seite der deutschen Kultur und Dichtung stellte.[2]) Als Kultur- und Kunstproblem steht es über Meyers ganzem Leben und Schaffen; auch in Zeiten, wo es ihm selbst vielleicht weniger stark im Bewußtsein war. Meyer ist deswegen ein für die deutsche, besonders oberdeutsche Kultur so bezeichnender Dichter, weil in ihm die geschichtliche Mischung unserer Kultur, das Germanisch-Romanische, zu besonders deutlichem Ausdruck kommt. Es sind die alten Unterschiede und Gegensätze, deren wechselndes Mischungsverhältnis seit

[1]) »Es ist kein Mangel, es ist berechtigter Reichtum, wenn der schweizerische Dichter und Historiker, der auf den Grenzmarken der Länder steht, zugleich die Wucht eines Martin Luther, die leuchtende Glut eines Dante Alighieri, den scharfen Stahl eines Blaise Pascal zu schätzen und zu verstehen weiß. Ist es nicht dasselbe Licht, das in verschiedenem Farbenfeuer auf die Seele wirkt? Im vergangenen Jahrhundert hätte man gerade die Fähigkeit, dem Genius verschiedener Sprachen das gleiche reine Verständnis entgegenzubringen, eine echt deutsche geheißen. Jedenfalls war sie ein Grundzug im Wesen meines Bruders.« Betsy Meyer, S. 74, 75. Langmesser, S. 226.

[2]) Vgl. Meyer, Mein Erstling (Frey, Br. II, 520 ff.). Betsy Meyer, S. 67 f., 75. Und schon 1868 (4. Mai) schreibt Meyer an Georg v. Wyß: »Auch ich habe meine französischen Sympathien schwer überwunden; aber es mußte in Gottes Namen ein Entschluß gefaßt sein, da voraussichtlich der deutsch-französische Gegensatz Jahrzehnte beherrschen und literarisch jede Mittelstellung völlig unhaltbar machen wird.« (Frey, Br. I, 33.)

den Tagen Karls des Großen, und in erhöhtem Maße seit denen der Renaissance und des Humanismus den Lauf unserer zwischen Nord und Süd liegenden literarischen und künstlerischen Kultur bestimmt hat, bald als gefährliche Klippe, bald als Anregungsmöglichkeit und Brunnquell befruchtendster Art: Gestalt und Form, Wesen und Ausdruck, Sinn und Erscheinung Farbe und Linie. Und je nachdem die Richtung der nationalen Kulturentwicklung im Zusammenhang mit der internationalen mehr nach Norden oder nach Süden wies, ist die eine oder die andere Seite dieser Gegensatzpaare der anziehende Pol für uns gewesen, oft genug in der Übertreibung: tiefer aber oft formloser Gedanke, umrißklare aber leicht leere Anschauung; mächtig strömendes aber gestaltloses Gefühl, korrekter aber kühler Kunstverstand. Und der Wettkampf zwischen Farbe und Linie, der Kampf zwischen dem charakteristischen und dem »großen« Monumentalstil, der nicht ohne tiefste Gründe der Kulturentwicklung meist — nicht immer — ein antikischer war, durchzieht Leben und Entwicklung so gut wie aller unserer Großen.

Meyer steht in der ersten Reihe jener Geister, die zwischen Nord und Süd in ihrer Person vermitteln. Mitten zwischen beide hineingeboren, beider von Anfang an teilhaft, mit tiefstem Verständnis für Wert und Zauber des Romanischen begabt, hat er, namentlich, seitdem er zu sich selbst gekommen, das Zentrum seines Wesens stets im Norden liegend empfunden. So wohl er sich im Süden gefühlt hat, er betrachtete sich doch stets — und gern — als Kind des Nordens. Gerade die Gedichte liefern viele Belege hierfür. Das schließt nicht aus, daß er manches Südliche als innig wahlverwandt, Italien als notwendige Ergänzung empfunden hat, so daß gerade die Berührungen und Vermischungen der germanischen und romanischen Seele ihn aufs stärkste und nachhaltigste anzogen — nicht umsonst ist sein klassisches Land Graubünden; ja es war seine natürliche Bestimmung, der Spezialist unserer Literatur für die germano-romanischen Kulturerscheinungen und -probleme zu werden. In allen seinen Werken, im deutschen »Hutten« wie in den italienischen Renaissancenovellen, im englischen »Heiligen« wie im einheimischen »Jürg Jenatsch« treten diese beiden großen Weltauffassungen sich irgendwie gegenüber. Von den Gedichten vorerst ganz zu schweigen. Es ist ein Grundthema Meyers.

Diesen Dualismus hat er in seiner Jugend lange als gegensätzlichen gefühlt; aber als Künstler hat er ihn, nachdem er in seiner langen Werdezeit bald hier-, bald dorthin tastend gegangen war[1]), überwunden.

[1]) Vgl. z. B. Betsy Meyer, S. 161.

In den fertigen Gestalten seiner Werke erscheint er, nach dem Maße von Meyers persönlicher Leistungsfähigkeit, ausgeglichen, und es ist mehr die geteilte Existenz jener beiden grundverschiedenen Arten die Welt zu sehen, die zur Erscheinung kommt, als ihr Kampf in der Brust des Dichters selbst. Man wäre sogar versucht zu sagen: ein Mensch, der das nord-südliche Problem noch als persönliches in voller Schärfe empfände, könne unmöglich Figuren, in denen nördliche und südliche Art sich verkörpern, und ihre gegenseitige Auseinandersetzung mit solcher Unparteilichkeit darstellen — wenn einen nicht die ungeheure epische Objektivierungskraft Meyers und sein erstaunlich erfolgreiches Streben, sich zu verhüllen, bedenklich stimmten.[1]) Auch in den ruhigst gezeichneten Gestalten — wie in den scheinbar neutralsten Gedichten — kann bei ihm leidenschaftlichste Anteilnahme stecken. Aber sie kann auf beide Seiten gleich verteilt sein, besonders bei einem Dichter reifsten Lebensalters. Und das ist offenbar hier der Fall.[2])

Als Künstler und Kulturbetrachter hat also Meyer jene Unterschiede und Gegensätze schließlich zur Harmonie in sich vereinigt, ohne je den Problemcharakter jenes Dualismus zu vergessen. In einer bestimmten Erscheinungsform aber hat er ihm zeitlebens zu schaffen gemacht: in der Anwendung auf das Menschliche, speziell aufs Ethisch-Religiöse. Was soll vorwiegen, der sittliche oder der ästhetische Wert? in der Frage gipfelt das nord-südliche Problem. Der »Gegensatz zwischen humanistisch-ästhetischem und reformatorisch-ethischem Prinzip«, zwischen einer mehr diesseitig und einer mehr jenseitig orientierten Weltauffassung, das ist wohl die wichtigste Antithese, die sein Leben durchzieht, und bis zum Schluß ist eine bis zur Ausschließlichkeit entschiedene Stellungnahme ebensowenig zu bemerken wie etwa eine den Widerstreit aufhebende Versöhnung in einem höheren Dritten. Gerade darin ist Meyer so zeittypisch, so modern, uns so außerordentlich nahe. Es ist der alte, immer neue Gegensatz, dessen Synthese auch jetzt noch niemand sieht:

[1]) Die berühmte Äußerung gegenüber Bovet, 14. Januar 1888: Je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au Zeitroman, parce qu'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur (Frey, Br. I, 138), gilt mutatis mutandis auch für die allermeisten historischen Gedichte Meyers und so manche andere gar nicht intim aussehende. Der Punkt persönlichster Interessiertheit ist oft nicht leicht zu finden, aber fast ausnahmslos vorhanden.

[2]) Höchstens muß man von Loyola und ähnlichen absehen. Und doch gelingt ihm die seelisch glaubwürdige Darstellung auch dieser Sphäre im »Hutten« und in den »Spanischen Brüdern«.

Renaissance—Reformation; Humanismus gegen Luther. Und wenn es manchmal scheint, als ob Meyer den Mittelweg des milden Zwingli beschritte — lange ist er nie auf ihm geblieben. Er befriedigte seine Tiefe nicht. Es ist der Konflikt, den er im »Komtur« (der Held ein Parteigänger Zwinglis) hat darstellen wollen:[1]) hätte er da eine Entscheidung gefunden? ich glaube nicht. Immer wieder muß der Deutsche Anstoß nehmen an einer Weltansicht, der nicht ohne weiteres das sittliche Prinzip als das selbstverständlich oberste gilt. Persönlich betrachtet ist der Konflikt des Menschen, der, wie Meyer, in gleich hohem und ungewöhnlichem Maße nach der künstlerischen und nach der religiös-ethischen Seite begabt ist, insofern doch auch ein echter Künstlerkonflikt, als es dem Künstler am schwersten fallen muß, das Irdische nicht als Hauptsache anzusehen — das Diesseits mehr als Vorbereitung und das Leben nur als Material der Pflichterfüllung.

Meyer ist zeitlebens von der Notwendigkeit des Christentums tief überzeugt gewesen; mehr als das, er war, nach Überwindung einer normalen Zweifelsperiode, ein Christ in jedem wesentlichen Sinn, ein bewußter evangelischer Christ, von dessen Christlichkeit man nichts abzieht, sondern sie nur bestätigt, wenn man nachweist, daß er stets mehr hoffend nach dem Heil gesucht, als daß er es schon errungen zu haben gemeint hat. Er war ein entschieden frommer Mann[2]), dessen Frömmigkeit zu Zeiten, von der Mutter her, wohl sogar gelegentlich pietistischen Anstrich hatte. Er hat wohl täglich in der Schrift gelesen, im häuslichen

[1]) Meyers eigene Worte: »Der zweite [Entwurf], ein Roman, packt, in lebendigen Gestalten, das Wesen des 15.—16. Jahrhunderts: den Kampf und Gegensatz des humanistisch-ästhetischen und des reformatorisch-ethischen Prinzips. Renaissance und Reformation, die Entstehung des modernen Menschen.« An Haessel, 12. Januar 1877 (Frey, Br. II, 66).

[2]) Vgl. auch Köhler, C. F. Meyer als religiöser Charakter, namentlich das letzte, zusammenfassende Kapitel, und besonders S. 224 f. Ferner Frey, S. 302. Aus der bei Köhler S. 228 in richtigem Zusammenhange gewürdigten Briefstelle an Louise von François (4. Mai 1883, Ausg. von Bettelheim, S. 94), wenn man sie unbefangen und nicht aus dem Zusammenhange gerissen betrachtet und mit anderen richtig vergleicht, scheint mir hervorzugehen, daß Baumgarten, der (S. 56) nicht viel mehr als nur einen Ausdruck daraus zitiert (»Monist«, offenbar gar nicht in irgendwelchem terminologischen oder modernen Häckelschen Sinne), zu Unrecht eine »religiöse Wandlung Meyers, seine innere, instinktive Bekehrung zum Christentum« gerade in der »Prüfungszeit« seiner schweren Krankheit zwischen Entstehung der Pescara- und Borgianovelle konstruiert. Das ist für Meyer viel zu vulkanisch gedacht; es handelt sich um Schwankungen einer großen Lebensentwicklung.

Kreise alle Morgen ein Kapitel aus ihr vorgetragen und frei erklärt: er hatte stets das Bedürfnis, zu beten. Er besaß ein persönliches Verhältnis zu den Erzählungen und Gestalten des Neuen Testaments, das ihn stets geleitete, besonders zum Apostel Paulus. Er hat sich für religiöse und theologische Probleme interessiert, derartige Lektüre getrieben und sich für theologische, apologetische Schriften erwärmt: die ihm ursprünglich selber zugedacht gewesene Übersetzung der sieben Reden Navilles »Der himmlische Vater« (1865) durch Betsy hat er überwacht und die eingeflochtenen Stellen französischer Dichter verdeutscht.[1]) Für die deutsche Reformation hatte er tiefstes religiöses, geschichtliches und nationales Verständnis. Er war ein entschiedener Protestant, ohne jede persönliche Unduldsamkeit. An einem tiefen Lebensverhältnis zum Christentum, mochte er auch manche seiner letzten Konsequenzen wieder und wieder bedenken, ist somit gar nicht zu zweifeln.[2]) Noch die kindliche Frömmigkeit seiner rührend unbeholfenen letzten Verse (bei Langmesser, S. 528) beweist es.

Und diesen ausgesprochenen Christen hat wohl nichts so sehr angezogen, wieder und wieder gefesselt als der amoralische Renaissancemensch, die »Tatsächlichkeit« und Diesseitigkeit der Macchiavell-Naturen des 15. und 16. Jahrhunderts. Mag es zuerst der starke Gegensatz ge-

[1]) 1869 hat er mit der Schwester Navilles »Pflicht« übersetzt. Noch am 12. Februar 1880 schreibt er an seinen Verleger Haessel: Navilles Reden »bezeichnen die große Stelle, die dem Christentum in der Kulturgeschichte zukommt und die ihm nie und nimmer wird entrissen werden.« (Frey, Br. II, 93.)

[2]) Meyer schreibt an seinen frommen Freund Bovet am 14. Januar 1888 (Frey, Br. I, 138): Vous y [dans votre dernière lettre] disiez aussi, que nous sommes très dissemblants. Cela est vrai et il est d'autant plus merveilleux que nous soyons d'accord dans nos croyances. Car malgré tous mes efforts d'échapper au Christianisme, au moins à ses dernières conséquences, je m'y sens ramené par plus fort que moi, chaque année davantage et même quelquefois avec une extrême violence et au mépris de toute science critique et philosophique. Baumgarten a. a. O. bringt diese Äußerung in einem starken Gegensatz zu der im Briefe an Louise von François, 4. Mai 1883 (siehe oben), und verlegt Meyers Wandlung in die zwischenliegende »Prüfungszeit« der Krankheit. Abgesehen davon, daß Meyer eine so allen Gläubigen geläufige Sache, wie religiöse Bekehrung durch schwere, läuternde Krankheit einem positiv gläubigen nahen Freunde sicher bei dieser Gelegenheit mitgeteilt hätte — es liegt gar kein Gegensatz vor: es sind dieselben »Widersprüche«, über die Meyer »zuweilen selbst lachen muß«, in jenem Briefe von 1883 wie in diesem von 1888, d. h. aus Meyers absichtlich leichterer Sprache im Briefe an Louise von François übersetzt, dieselben inneren Gegensätze, bei denen freilich das Schwergewicht mit zunehmenden Jahren und immer größerer Reife allmählich immer mehr auf die Seite des Christentums fällt.

wesen sein, der seine weiche und liebenswürdige Natur dämonisch anzog an den Gestalten einer Lucrezia und eines Cesare Borgia, eines Julius II. und Machiavell (wie gewiß bei Nietzsche), mit der Zeit hat er sich in dieses ihm vielleicht zunächst mehr historisch reizvolle Problem so hineingedacht, daß er in seinen Trägern lebte — ebensogut wie in ihren Gegnern. Die sittlichen Schauder erregende Welt der »Angela Borgia« und des »Pescara«, schon die frivole Poggios hat er in ihrer relativen Existenzberechtigung zu erfassen und in ihrer charakteristischen, so romanischen Verbindung von Leidenschaftlichkeit und Kälte in einem kongenialen, leidenschaftlich-kalten Stile, voll Historikergerechtigkeit, darzustellen gewußt, mit der »höchsten Gerechtigkeit einer vollkommenen Menschenkenntnis« wie sein Pescara — ebenso wie er die in Zeit und humanistischer Stimmung benachbarte, im Ethos entgegengesetzte Welt Huttens vom Herzpunkt aus dargestellt hat, und die Welt der deutschen Reformatoren im »Komtur« dargestellt haben würde. Sichere Diesseitigkeit muß zu Zeiten etwas Verführerisches für ihn gehabt haben, und man glaubt zu spüren, wie sie ihn in den Zeiten seiner schwankenden Weltunsicherheit magnetisch anzog, gleichwie festgegründeter irdischer Boden; wie dann aber auch wieder die feste Burg Lutherscher Glaubenszuversicht, die sich auf Überirdisches gründet, und ein unbeirrbar deutsches Gefühl über Machiavells »Thatsächlichkeit« den Sieg davontrug. Es bleibt immer zu bedauern, daß Meyer den »Komtur«, diese konsequente Ergänzung der italienischen Renaissancenovellen, nicht mehr geschrieben hat.[1])

Außerdem scheint es das bei seinen historischen Studien ihm, wie anderen, sich aufdrängende quälende Bewußtsein von der Bedingtheit (Relativität) alles geschichtlichen Lebens und das lastende Gefühl alles menschlichen Elends in der Geschichte gewesen zu sein, das ihn wieder und wieder zum religiösen Glauben als dem einzigen Hort gegen den drohenden skeptischen Relativismus und den historisch fundierten Pessimismus hingetrieben hat. Die Lösung aller Rätsel, die Freiheit und das

[1]) »Es ist sicher: Die Renaissance-Menschen sind dem deutschen Gefühl unsympathisch«, schreibt er an Haessel nach vollendetem Druck des »Pescara«, 5. November 1887 (Frey, Br. II, 144). — Kurz nach der »Angela Borgia«, bei schon sehr schlechtem Befinden und in jenem Überdruß an der ganzen Sphäre des erledigten Werkes, der ihn fast immer befiel, an F. v. Wyß: »Da habe ich freilich Zeit meinem Komtur nachzusinnen, der recht intim und erlebt werden könnte unter den Masken des 16. Jahrhunderts. Die Renaissance ist mir, für einmal, bis zum Haß verleidet! — Die Angela hat mir soviel Unlust gebracht, daß ich mich über Dinge ärgere, über die man lachen sollte.« 6. Januar 1892 (Frey, Br. I, 104).

Unbedingte konnten nur in einem Jenseits liegen[1]); dem Künstler aber muß es schwer fallen, dem Diesseits in seiner »Fülle« nur bedingten Wert zuzugestehen. Man kann es gut verstehen, wenn ein vom Hause aus nicht selbstsicherer Charakter, dem das Verhältnis zur Welt in jedem Sinne von Anfang an ein schweres Problem war, je nach wechselnder Lebensstimmung in einer imponierend und bis zur Verruchtheit sicheren Diesseitigkeit, dann wieder in einem festen, im Jenseits verankerten Glauben seinen sicheren Halt finden zu können meinte; und dies letzte im Laufe fortschreitender Entwicklung zur vollen Reife immer mehr — ohne daß doch die Welt der großen Diesseitigen ihren, ursprünglich ihm vielleicht sehr fremdartigen Reiz für ihn dauernd eingebüßt hätte.

Das häufige Auseinandergehen des Sittlichen und des Schönen in dieser Welt hat seiner zart empfindenden Natur ohne Zweifel manche schwere Stunde bereitet. Und dies um so mehr, als er in sich selbst, von seiner schon rein künstlerisch vorhandenen Harmonietendenz abgesehen, so manche Eigenschaft besaß, die nach beiden Seiten hin wies und zur Vereinigung der Gegensätze wie geschaffen schien. Meyer hat sich stets, und mit vollem Recht, einen besonders stark ausgeprägten Sinn für Gerechtigkeit zugeschrieben: einen »in langen und soliden geschichtlichen Studien erstarkten Gerechtigkeitssinn, welcher schon im väterlichen Blute lag« (»Mein Erstling«, Frey, Br. II, 518). Es gibt nun eine, durchaus sittlich bewußte Gerechtigkeit, die ästhetisch gefärbt ist; sie tritt besonders gern in Gestalt einer distributiven Gerechtigkeit auf. Jenem Harmoniebedürfnis nah verwandt, ja fast mit ihm identisch, ist sie jedenfalls auf einer Wurzel mit ihm erwachsen, als eine von zwei nur wenig verschiedenen Erscheinungsformen desselben Bedürfnisses, das auf gegenseitiges Genügeleisten und organische Ordnung geht; die sittliche Erscheinungsform neben der ästhetischen. Nach dieser Seite hin scheint Meyers Gerechtigkeit gelegen zu haben, als eine Grundeigenschaft, vor deren Forum die höchste Sittlichkeit und die höchste Schönheit zusammenfielen.[2]) Und damit mußte er nun in die Welt hinaus, in der das Sittliche, wenn es vorhanden, und das Schöne sich so selten vereinigen. Um so mehr sollte beides aber nun in seiner Kunst herrschen! In der

[1]) Vgl. wieder das letzte Gedicht des Nachlasses, 1898 (Langmesser, S. 528). An der persönlichen Unsterblichkeit scheint Meyer übrigens niemals ernstlich gezweifelt zu haben.

[2]) Der »nüchterne Schweizer Rechtssinn, der Meyer tief im Blute lag«, von dem die Schwester gelegentlich spricht (S. 59), braucht dem nicht zu widersprechen.

Kunst ist es nicht nur ungleich leichter möglich, es wird auch infolge der vorherrschenden Harmonie dringender erfordert, »poetische Gerechtigkeit« durchzuführen. Für die Darstellung gerade der Renaissance lag hierin freilich noch ein besonderes Problem. Im Leben half ihm letzten Endes wieder »der Glaube an die trotz der vielen ungesühnten Vergehen allen Dingen immanente Gerechtigkeit« (Frey, S. 301).

Das letzte Problem Conrad Ferdinand Meyers, dem ich mich zuwende, ist das schwerste für ihn gewesen; denn es reicht hinunter in die der unmittelbaren Willensbeeinflussung entzogenen Tiefen des physischen Lebens. Waren die bisher besprochenen überpersönliche Kulturprobleme, die durch die brechenden Medien seiner Individualität hindurchgegangen und ein Teil seines Lebens geworden, doch immer noch viel von ihrem ursprünglich sachlichen Charakter behielten, so daß zu ihrer Lösung viel von außen herangezogen werden konnte, so ist dies letzte ein von vornherein persönliches, ganz ausschließlich einzelbiologisches Lebensproblem: Meyers abnorm langsame Entwicklung. Sie ist ohne Vergleich in der deutschen Literaturgeschichte. Denn auch Fontanes anscheinend langsame Entwicklung ist in Wirklichkeit nur eine außerordentlich langdauernde Produktivität, insofern, als er immer produziert hat und nur erstaunlich spät, im Alter, noch imstande war, eine von außen gesehen ganz neue, in Wirklichkeit längst in ihm vorbereitete Richtung einzuschlagen, die des modernen Berliner Gesellschaftsromans, die seiner immanenten Richtung wohl am meisten entsprach, und so als alter Mann das erfolgreichste und umjubelte Vorbild der Jungen zu werden. Bei Meyer dagegen handelt es sich wirklich um ein sehr spätes Erwachen, zunächst rein als Mensch, ein auffallend langsames Erblühen, als Mensch und Dichter und eine ganz späte Reife, deren Beginn mit dem des Alters fast schon zusammenfällt. Als er fünfundsechzigjährig sein letztes Werk schrieb, hatte er das Gefühl, erst seit wenigen Jahren in den Besitz der Kunst gekommen zu sein; das Beste lag noch vor ihm, und von Meisterschaft fühlte er sich noch weit entfernt.

1825 geboren, hat er etwa vierzig Jahre lang ein beruflos unentschiedenes, oft genug unerquickliches Leben geführt, dem die Tat mangelte und das auf lange Strecken jenes einsame »Traumleben« war, von dem seine Schwester Betsy und sein Biograph Adolf Frey so oft sprechen. Während seiner Jugend war er, bei der Unausgeglichenheit seiner Entwicklung und der schroffen Gegensätzlichkeit, mit der das Austragen der spezifischen Jugendkämpfe in dieser zarten, aber schweren,

leidenschaftlichen, aber unendlich verschlossenen Natur vor sich ging, sich selbst und anderen ein Rätsel, oft genug eine Pein. Besonders für die Mutter und Schwester, deren Sorge er vorwiegend, lange einzig und allein, vertraut war. Der Umstand, daß er den Vater mit fünfzehn Jahren verlor, die Ratlosigkeit der vortrefflichen und nicht unbedeutenden, aber nervenzarten und zu diesem schweren Erziehungswerke nicht ausreichenden Mutter, endlich eine entschiedene nervöse Belastung trugen das ihrige zu dem betrübenden Tatbestande bei, wenn sie auch ihn und das Wesen des Dichters überhaupt nicht, wie der Mediziner so leicht wähnt, erklären.[1]) Erst der pädagogischen Einwirkung eines hochstehenden Mannes des Historikers Vulliemin in Lausanne, gelang es, die Entwicklung des, Achtundzwanzigjährigen, der kurz vorher in einer Heilanstalt gewesen, endgiltig in gesunde Bahnen zu lenken. Aber es hat noch lange gedauert, bis die Gegensätze in Meyers Wesen sich beruhigten.

Mit 31 Jahren (1857) hat er sich auf Reisen begeben (Paris, dann München), die, wie sein bald aufgegebenes Studium, nach außen hin keine Frucht trugen. Diese wies zunächst auch das wichtigste Ereignis seines Lebens nicht auf, der Aufenthalt in Italien, besonders in Rom, mit seiner Schwester Betsy (1858). Und doch datiert unzweifelhaft von ihr der Anstoß zum Umschwung. Denn in diese Reise fällt das Erlebnis Michelangelo, das dem heimlich und unendlich langsam werdenden Dichter, dem damals 33jährigen, zwar durchaus nicht sogleich, aber in der Folge den einzigen für ihn möglichen Weg zeigte und ihm da half, wo ihm geholfen werden mußte. Es kommt langsam die »Sommersonnenwende« seines Lebens (Betsy, S. 137). Mit 39 Jahren veröffentlicht er seine erste, in vieler Hinsicht noch dilettantische Gedichtsammlung, anonym, die »Zwanzig Balladen von einem Schweizer«, mit 44 Jahren (1870) die zweite, schon entschieden höherstehende, »Romanzen und Bilder«, die

[1]) J. Sadger (Konrad Ferdinand Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1908) sucht uns aufzuklären über die physischen und psychischen Hemmungen Meyers auf Grund erblicher Belastung — ob ganz richtig, wird auch von Psychologen und Medizinern bezweifelt —, aber er sagt uns nichts darüber, wie es Meyer möglich war sie zu überwinden: trotz dieser schweren Belastung der große Dichter zu werden, der er geworden ist. Der Sieg Meyers über seine ererbte Anlage ist ja gerade seine Lebensleistung, auf die die Schwester mit Fug immer wiederholten Nachdruck legt; sie, und sie allein, ist das Wichtige an ihm. Mit anderen Worten: Sadger erklärt uns — bestenfalls — das Nebensächliche, die positive Hauptsache nicht. — Von Einwänden gegen die Methode und Einzelheiten zu schweigen.

erste Produktion mit seinem Namen[1]); beide erfolglos. Es ist in unserem Zusammenhange nicht gleichgiltig, daß er erst gegen Ende seines vierten Jahrzehntes ein männlicheres Aussehen gewann; erst gegen vierzig bekam er einen spärlichen Bartwuchs, auch die männliche Stimme hatte sich abnorm spät eingestellt.

Seine nächste Dichtung ist die erste, die ihn in aussichtsreichem Anstieg zeigt, zugleich die erste, die Verständnis und Zustimmung fand, zuerst nur in kleineren Kreisen, dann allmählich allgemein: »Huttens letzte Tage« (1871). Gewiß macht sie einen gereiften Eindruck; aber wir verwundern uns doch, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß sie das Werk eines 45- bis 46jährigen ist! Wir würden sie für das eines Dreißigers halten. 49 Jahre ist Meyer alt, als er seine erste historische Novelle fertigbringt, das künstlerisch keineswegs vollendete, wenn auch historisch und menschlich äußerst interessante »Amulet« (1875). Als ein angehender Fünfziger also betritt er erst sein eigentliches Gebiet, dessen klassischer Meister er werden sollte. Zunächst schiebt sich auch noch der große historische Roman dazwischen; jenes Werk, das ihn erst weiteren Kreisen wirklich bekannt machte, »Jürg Jenatsch« (1876). Neben der Auferstehung des Deutschen Reiches und ihren seelischen Folgen, die Meyer und nach ihm die Schwester immer als Ursache seines Aufschwunges angegeben haben, muß eine inzwischen erfolgte physische Konsolidierung angenommen werden.[2]) Mit fast vollendeten 50 Jahren hatte er geheiratet (5. Oktober 1875); und erst etwa seit dieser Zeit, die durch die »glückliche Zeit« des »Hutten« vorbereitet war, seit dem Anfang (1872 das Epyllion »Engelberg«) und erst recht seit der Mitte der siebziger Jahre fühlte er sich erst recht jung und leistungsfähig, fühlte er sich »zu leben«. Das Lebensproblem der langsamen Entwicklung nimmt die Gestalt der *späten Jugend*, der Verjüngung im Alter an: eine der entscheidenden Tatsachen im Leben Meyers, deren weitreichende Wirkungsspuren überall anzutreffen sind. Sie wird uns noch oft beschäftigen.

Mit der humorvollen Novelle des »jungen« Ehemanns »Der Schuß von der Kanzel« (1877, im Alter von 52 Jahren) beginnt nun die zusammenhängende Reihe der historischen Novellen, eine Blüte, die

[1]) Immerhin stand der Name schon 1867 auf dem von Haessel übernommenen Rest der »Balladen«, die ursprünglich als »Zwanzig Balladen von einem Schweizer« 1864 bei Metzler in Stuttgart erschienen waren (zu Frey, S. 209).

[2]) Vgl. Betsy Meyer, S. 67 f. und 75, aber auch Frey, S. 303.

sich im Herbst entfaltet. Der Dichter faßt Fuß in seinem noch in letzter Stunde entdeckten Eigentum. Von 1880 bis 1890, vom 56. bis 66. Lebensjahre, folgen sich die Früchte dieser endlich reif gewordenen Produktion, es ist die einzige zusammenhängende Ertragsperiode: vom »Heiligen«, den Meyer mit 55 Jahren schrieb (1880), über die klassischen Stücke »Das Leiden eines Knaben« (1883), »Die Hochzeit des Mönchs« (1884), »Die Richterin« (1885) und andere (»Plautus im Nonnenkloster« 1881, »Gustav Adolfs Page« 1882), bis hin zur »Versuchung des Pescara« (1887) und der ein unverkennbares Sinken der Kräfte zeigenden »Angela Borgia« (1890). 1892 verfällt der überanstrengte Dichter in geistige Krankheit, von der er sich seit 1893 langsam erholt, ohne jedoch wieder zu ernstlicher Produktion zu kommen; 1898 stirbt er, mit 73 Jahren. Es ist in der Tat eine späte Jugend, wenn man Fülle, Schwung und Energie in Vorsatz wie Ausführung, und die ungeheuerliche Arbeitsleistung aller Geisteskräfte in Betracht zieht. Aber es ist eine — mehr geistige — Jugend, schon überall beschattet vom Tode. Der seltsame Fall einer Jugend in zwölfter Stunde, die schon von den Schauern der Vergänglichkeit umwebt ist.[1])

Das zeigt merkwürdig stark auch die große Sammlung der Gedichte, die Meyer zuerst 1882, als bald Siebenundfünfzigjähriger hat erscheinen lassen. Sie zeigt es, obwohl sie Gedichte aus allen lyrischen Produktionszeiten enthält, allerdings fast ausnahmslos bis zur endgiltigen Form, d. h. oft bis zur völligen Unkenntlichkeit gegenüber früheren Stadien verändert. Diese Erscheinung ist ja das bekannteste Symptom der späten, aber ehern konsequenten Entwicklung Meyers. Aber auch abgesehen davon charakterisiert sich die Gedichtsammlung als das Werk eines gereiften Mannes und vollreifen Künstlers auf der lebensüberschauenden Warte beginnenden Alters, mehr noch als durch die in spätere Auflagen neueingeführten Gedichte, durch ihre Komposition, die Art ihrer Anordnung. Es ist das Thema, dem meine Arbeit gilt.

Diese Gedichtsammlung, ein Werk fast des gesamten Lebens, verändert und zusammengestellt im Alter, ist ein universales Lebensdokument. Alle Probleme Meyers, von denen wir mehr andeutend als ausführend gesprochen haben, werden wir in der Gedichtsammlung wiederfinden.

[1]) »Ein so zeitloser, jungalter Poet« sagt Meyer von sich selbst (an Brahm 5. Februar 1883, Frey, Br. II, 378); »Spät-Reife meiner Natur« II, 122.

Die Ausgaben der Gedichte Meyers

Ehe ich mich zur Betrachtung der Komposition der Gedichtsammlung wende, muß das Nötigste über die einzelnen Ausgaben mitgeteilt werden.

Außer in den beiden Sammlungen »Zwanzig Balladen von einem Schweizer 1864« (Stuttgart, Metzler), die 1867 von H. Haessel übernommen und mit neuem Titelumschlag »Balladen von Conrad Ferdinand Meyer, Leipzig, H. Haessel« versehen wurden, und »Romanzen und Bilder von C. Ferdinand Meyer, Leipzig, H. Haessel 1870« hat Meyer in verschiedenen Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen Gedichte veröffentlicht, so in Cottas »Morgenblatt für gebildete Leser«, in Oskar Blumenthals, später Ernst Ecksteins, schließlich (erst seit 1882) Dr. Renés »Deutscher Dichterhalle«, in Paul Wislicenus Wochenschrift »Die Literatur«, im »Schweizerhaus«, einem Berner »vaterländischen Taschenbuch«, in den »Alpenrosen«, dem »Sänger aus Helvetiens Gauen«, die gleichfalls in Bern erschienen, in Ferdinand Vetters »Schweizerischer Rundschau« in Zürich, Oskar Blumenthals »Neuen Monatsheften für Dichtkunst und Kritik« und anderen.[1]) An so vielen, zum Teil sehr entlegenen und versteckten Orten war das lyrische Gut verstreut, und es versteht sich, daß Meyer, je reifer er an Jahren und Künstlerschaft wurde, um so mehr danach verlangte, seine lyrischen Gedichte gesammelt vor sich zu sehen. Wurde es ihm doch selbst gelegentlich schon schwer, ein altes Gedicht wieder aufzutreiben, von dem er kaum noch sicher wußte, wo es erschienen war.[2]) Aber Sammeln bedeutete für ihn zugleich — und das war die eigentliche Aufgabe — Umarbeiten; denn seinen inzwischen an eigener Kraft so hoch emporgewachsenen Kunstansprüchen konnte jetzt so gut wie keines seiner alten lyrischen Gebilde mehr genügen.

---

[1]) Später, nach der Sammlung seiner Gedichte in 1. Auflage (1882), auch in Karl Emil Franzos' »Deutscher Dichtung«, Bd. VI bis XI (1889 bis 1892), im »Kunstwart«, II. Jahrg., 1888/89, in Westermanns Monatsheften, Jahrg. 1891/92, und anderwärts. Vgl. Moser I, S. IX.

[2]) Vgl. die Anfrage bei Frey wegen der »Schweizer des Herrn von Tremouille« 4. Juni 1882 (Frey, Br. I, 346).

Im Frühling 1881 hat der Fünfundfünfzigjährige die »Sammlung seiner Lyrica« in Angriff genommen. Am 10. Mai schreibt er an Louise v. François: »Gegenwärtig während eines Bausommers — mein Häuschen wird umgebaut — sammle ich meine Lyrika, was mich, wie jeden (guten oder schlechten) Poeten heiter stimmt. Die lyrische Ader ist nicht allzu stark, aber verflattern lassen darf man die Sächelchen auch nicht. Alles ist übrigens, zum Teil mehrfach, schon gedruckt« (Briefw. S. 5), am 13. desselben Monats an Frey »Inzwischen redigire ich definitiv meine Lyrika« (Frey, Br. I, 337). Die Arbeit hat ihn offenbar sehr angezogen, denn am 22. Mai meldet er der Freundin, nicht ohne launigen Stolz: »Ich bin mit einer gewissen Leidenschaft mit der Sammlung meiner Lyrika (für die Herbstmesse) beschäftigt. Mehr als 50 Balladen und Lieder — oh die zartesten Liederchen von der Welt! Hin und wieder etwas Intimes hinein versteckt« (Briefw. S. 54); die letzte Äußerung weist auf einen sehr wichtigen Wesenszug Meyers und zugleich auf Anordnung hin. Die Aufgabe scheint doch noch schwerer gewesen zu sein, als er sich dachte: am 11. Juli muß er Frey gestehen: »An die diesjährige Veröffentlichung der Lyrika ist nicht zu denken, weil ich dieselben noch in einer Winterstimmung [in der Meyer immer besonders gut arbeitete] contrôlieren muß. Der Hutten ist übrigens „intimer" als alle meine Lyrica zusammen« (Frey, Br. I, 340), ein Urteil übrigens, das man Grund hat mehr für ein augenblickliches zu halten. Es steht auch fest, daß er damals einige Gedichte neu gemacht hat. So geht denn noch der Winter 1881 auf 1882, ja noch der halbe Sommer 1882 über der Redaktionsarbeit hin. »Das Manuskript der Lyrica ist fast druckfertig. Die Stimmung hat vorgehalten« berichtet er Frey am 4. Juni 1882 (Frey, Br. I, 346); aber noch im Juli hat er noch viel damit zu tun, so ändert er z. B. noch Ende des Monats den »Toten Achill« nach den Vorschlägen der François vom 24. d. M., und kann ihr dann in seiner umgehenden Antwort, gleichzeitig mit dem Bericht über die beschlossene Änderung, am 27. Juli 1882 mitteilen: »Ich selbst bin sehr glücklich, meine endgültige Sammlung — übrigens eine Notwendigkeit, da manche meiner Lyrica in 3 bis 4 verschiedenen Versionen herumflatterten[1]) — vollendet zu haben und verabschiede oder beurlaube wenig-

[1]) Vgl. auch S. 61 in dem undatierten Brief mit der endgiltigen Fassung des »Toten Achill« S. 59 f. Wichtige Bekenntnisse Meyers über seine Lyrik in Briefen an L. v. François bei Gelegenheit der Sammlung: S. 45 und 49. — Die Briefe an den Verleger Haessel gerade aus den Jahren 1881, 1882 sind leider verloren, laut Frey, Br. II, 103, Anm. Im übrigen vgl. Frey, S. 325 f.

stens mein lyrisches Ich auf unbestimmte Zeit« (Briefw., S. 58). Die Sammlung ist bereits »im Drucke begriffen (186 Stücke)«. Am 2. September sind die Gedichte »zu $^2/_3$ gedruckt —. Ich sende Ihnen im October das Ganze. Mein Urteil steht fest, möge jeder sich das seinige bilden« (S. 64).

Dieser ersten Auflage (1882, Herbst), die eine Reihe von Gedichten späterer Entstehungszeit natürlich noch nicht enthält (dafür ein jetzt fehlendes Gedichtchen »Im Konzert«, S. 65, vgl. Briefw. mit L. v. François, S. 49, 52) und an wenigen Stellen eine etwas andere Anordnung zeigt, folgt im Herbst 1883 die zweite. Im Frühherbst hatte Meyer mit seinem jüngeren Vetter Fritz, der ihm an die Hand ging, das Manuskript »zurechtgerückt« (Frey, S. 328). Die Arbeit war diesmal nicht groß, er änderte nur ein einziges Gedicht (»Zwei Reigen«, vgl. an Haessel 19. September 1883; Frey, Br. II, 110) und hatte Veranlassung, sich gegen den Verleger zu wehren, der offenbar eine Abteilung Gelegenheitsgedichte wünschte: »Die Aufnahme der Gelegenheitsgedichte will mir gar nicht in den Kopf, sie wird die Verhältnisse der Sammlung zerstören« (3. Juni 1883, Frey, Br. II, 108). Man sieht, welchen Wert er auf richtige Proportionen legt.

Ähnliches zeigt sich bei der dritten Auflage, die im Herbst 1887 gedruckt wurde. »Revidiren Sie die Gedichte ja sorgfältig! Die neuen waren nicht mehr zu placiren, da das Landschaftliche, wohin sie gehören, schon gedruckt war«[1]) (25. September 1887, Frey, Br. II, 138). In bezug auf den gleichzeitig im Druck befindlichen »Pescara« schreibt er Haessel: »Sie müssen mir schon meine Liebe zur Vollendung[1]) lassen« (II, 141). Er hatte, schon im Frühling, seine »lyrische Sammlung gründlich in Angriff genommen« (an Lingg, 9. Mai 1887, II, 323).

Schon kurz, zweiundeinhalb Jahre, darauf war Meyer in der erfreulichen Lage, seinem Verleger zu schreiben: »Ihre über alles Erwarten günstigen Eröffnungen über die neuen Ausgaben sind mir sehr angenehm ... Besonders erfreut mich ed. 4. der Gedichte, der ich gerne, in Gruppirung und Vermehrung[2]) alle Sorge angedeihen ließe und die Zeit reicht ja bis Oct., ich lasse es nicht aus dem Auge« (15. Februar 1890, II, 183). Es sollte doch noch länger dauern, denn Meyer ging absichtlich

[1]) Im Original unterstrichen.
[2]) Von mir gesperrt.

mit aller Muße zu Werk: »Es ist mir lieb, daß die Gedichte bald vergriffen sein werden. Wir wollen uns zur neuen Auflage alle Zeit lassen, da doch auch einiges Neue hinzukömmt« (9. September 1890, II, 190); erst am 3. März 1891 konnte er melden: »Eben habe ich mit der Schwester die Anordnung[1]) der neuen Ausgabe beendigt. Sie werden das Msc von ihrer Hand erhalten, so wie sie auch ..... die Correctur besorgt. 18[2]) neue Gedichte, mit strengem Ausschluß der Gelegenheitsgedichte«[3]) (II, 196). Diese vierte Auflage erschien 1891.

1892 erschien die fünfte. Es ist, laut brieflicher Mitteilung von Frey, die letzte, die er noch selbst besorgt und korrigiert hat. Doch hat wohl auch Hilfe anderer daneben stattgefunden.[4]) Die späteren Ausgaben hat, laut Frey, »niemand mehr korrigiert, da sie mit Matrizen gedruckt wurden«. Die fünfte Auflage, 1892, ist also als definitiv autorisierte anzusehen. Augenblicklich, 1917, liegt die 80. vor.

In der sechsten sollen, nach Frey, »einige Liebesgedichte (wie »Weihgeschenk«, »Einer Toten«) fehlen, die auf Wunsch der Frau weggeblieben«.[5]) Sie sind später wieder hineingekommen.

Hinzugekommen sind in der vierten Auflage besonders die herrlichen, schwermütigen oder ein letztes Hoffen verratenden Altersgedichte nach der Krankheit aus dem Winter 1888/89, in dem die Sterne mit ungewöhnlichem Glanze funkelten, in der zweiten Abteilung der Sammlung (siehe Frey, S. 339 f.).[6]) »Es waren wesentlich Fragen lyrischer Technik, die den Dichter während schlafloser Nächte sowie auf ungezählten einsamen Spaziergängen in Steinegg und Kirchberg beschäftigten.«

Wir haben also in Meyer einen Dichter vor uns, dem bezeugtermaßen nicht nur das einzelne Gedicht, sondern auch die Anordnung der Gedichte und die richtigen Verhältnisse der Gedichtsammlung ein Gegen-

[1]) Von mir gesperrt.

[2]) Es sind aber, nach meiner Zählung, 19. Im Briefe an Emil Milan vom 21. Juni 1891 (II, 397) beziffert er sie auf »etwa 20«.

[3]) Vgl. über diesen Punkt auch Frey, S. 265 (Brautgedichte).

[4]) Jedenfalls schreibt Meyer an Haessel 1892 (II, 212): »... Mit allem, was Sie wegen der neuen Ausgabe anordnen, bin ich zum voraus einverstanden. An Betsy schreibe ich wegen der Corr. der Gedichte; auch Fritz Meyer wird wieder herbeigezogen werden müssen, zur Schonung meiner Augen.«

[5]) Ich habe die 6. wie auch die 2. und 5. Auflage bis jetzt nicht zu Gesicht bekommen können. Sie sind sehr selten geworden. Auch der Verlag hat sie nicht mehr.

[6]) Vgl. meine Übersicht am Schluß des Buches.

stand nimmermüder, bewußter Künstlersorgfalt sind, und der die Fragen lyrischer Kunst bis ins Alter hinein immer aufs neue bedenkt.

Wenden wir uns jetzt der Betrachtung der Gedichtsammlung und ihrer einzelnen Abteilungen selber zu: in dem blühenden Leben dieser Komposition wird uns der volle Sinn Meyerscher Kunstüberzeugungen, und was er eigentlich unter Anordnung verstand, erst aufgehen. Ich gehe von der letztvorliegenden Ausgabe aus und berücksichtige die gelegentlich abweichenden Verhältnisse der frühen Ausgaben bis zur fünften, besonders natürlich der ersten.

Die Komposition der Gedichtsammlung

Erste Abteilung

»Vorsaal«

Die Gedichte Meyers sind in neun Abteilungen angeordnet: I. Vorsaal, II. Stunde. III. In den Bergen. IV. Reise. V. Liebe. VI. Götter. VII. Frech und Fromm. VIII. Genie. IX. Männer. Dazu kommt, von der zweiten Auflage (1883) an, ein kurzes Einleitungsgedicht: »Zur neuen Auflage.«

Was bedeutet dieser Bau? Denn daß es ein Bau ist, zeigt uns der Ausdruck »Vorsaal«, der Meyers architektonisch-plastischer Richtung der Phantasie entspricht. Vorsaal — wovon? Vorsaal eines prächtigen Hauses, am besten eines Tempels. »Die Kunst hebt uns wie nichts anderes über die Trivialitäten dieses Daseins hinweg«, sagte Meyer zu Frey (S. 291). »Ehe sich Macchiavell zum Schreiben niedersetzte, zog er sein Feierkleid an. Ein verwandtes Gefühl überkommt mich, wenn ich mich an die Arbeit begebe. Mir ist, ich betrete die Schwelle eines Tempels.« Also ein Tempel, oder mindestens ein würdiger Palast mit einem Vorsaal, einem Atrium, und acht Gemächern: und wir sehen sofort, daß »Liebe« das fünfte, also mittelste Gemach ist. Der »Liebe« ist das innerste, heimlichste Gemach des Hauses gewidmet.

Zuerst nun »Vorsaal«. Was läßt sich da erwarten? Was stellt und hängt man in einen Vorsaal? Nicht das Beste, das bleibt dem eigentlichen Hause vorbehalten, aber doch Charakteristisches, denn der Vorsaal soll auf die Wesensart des Hausbewohners vorbereiten; Schönes und Einladendes, aber nicht das Allerkostbarste. Gerade so hat es Meyer gemacht.

Sehen wir uns an, was da in dem Vorsaal aufgestellt ist. Den Anfang macht, höchst bezeichnend, das berühmte Gedicht »Fülle«: »Genug ist nicht genug« —

> Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen
> Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,
> Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,
> Genug kann nie und nimmermehr genügen![1])

[1]) »Unbändige Lust eines strotzenden Daseins« Pescara, S. 183.

Es ist C. F. Meyers ursprüngliche Natur, die er, sich wohl erkennend, an den Eingang des Tempels stellte: das im edelsten Sinne Epikuräische, das Bedürfnis feinsten Schwelgens an allen reichgedeckten Tafeln der Kultur, der Natur und des Lebens im vollsten Sinne; das Renaissancemäßige seiner Natur. Und auch die Bedürfnisse seines Gemüts in Liebesverlangen und -geben sind unendlich (»Herz«). Ein ganz volles Leben soll es sein, das er führen will — so reich an Fülle soll auch die Gedichtsammlung sein, die damit beginnt, der lyrische Niederschlag dieses Lebens.[1]) Aber gleich dahinter folgt, was bewußter sittlicher Wille des Künstlers aus dieser ursprünglichen, unbewußten Natur gemacht hat: »Das heilige Feuer« — die strenge ethische Forderung an sich selbst, die bewußte Kunstüberzeugung, die dem, der sich der Kunst ergeben hat, die schwerste Verantwortung auferlegt, die der Vestalin:

Und ich hüte sie [die Flamme] mit heil'ger Scheue,
Daß sie brenne rein und ungekränkt;
Denn ich weiß, es wird der ungetreue
Wächter lebend in die Gruft versenkt.

Es ist die Forderung, die namentlich die Kunst an ihren Bekenner stellt, die Meyer die »große Kunst« zu nennen pflegte, und die er durch Michelangelo gelernt zu haben mehrfach bekannt hat. Die große Kunst, als deren eigentlichen Vertreter in Deutschland er Schiller ansah. Darum folgt jetzt als drittes Gedicht des »Vorsaals« »Schillers Bestattung«. Genius der Menschheit und höchster dichterischer Genius, auch in seiner unscheinbarsten irdischen Erscheinungsform, gehören zusammen, mag auch der Menschheit Genius der einzige Begleiter der armen Bahre sein: so wirft Meyer den Namen des deutschen Dichters, dem er sich am verwandtesten fühlte, als ein Panier auf, oder erhebt ihn als einen symbolischen Weiheschild, den er bedeutsam im Atrium seines Tempels, gleich beim Eingang, aufhängt. Hat er so seine Natur und seine Kunstüberzeugung bekannt, den großen Namen weihevoll ausgesprochen und so sein künstlerisches Glaubensbekenntnis abgelegt, so gesteht er in den folgenden

---

[1]) Die Urform der »Fülle« wohl, nach Frey, S. 154, »Poesie« (ebendort):

Es schüttelt sich der schlanke Baum,
Und Frucht an Frucht zur Erde fällt.
Er steht in Paradiesesraum
Und nicht in dieser herben Welt.

»Unser die Fülle des Daseins!« Pescara, S. 88.

»Liederseelen« den Prozeß seines lyrischen Dichtens. Nächtlicherweile sieht er den Elfenreigen der Gedichtmöglichkeiten für ihn:

Und die du wählst, und der 's beschied
Die Gunst der Stunde, die wird ein Lied.

Bei aller bewußten Kunst, das Lied bleibt doch ein Kind der Stunde, des καιρός, der Gelegenheit im tieferen Sinne.[1]) Ein Nachterlebnis fingieren die »Liederseelen«; mit dunkler Abend- und Nachtanbruchsstimmung schließt das folgende Gedicht: »Schwarzschattende Kastanien.« Hier beginnt etwas Neues, Rätselhaftes: Leben und schattender Tod, rätselhafter Übergang, blitzartig, aus Licht in Düster, ist der absichtlich dunkel gelassene Inhalt.[2]) Ins Klare gestellt wird er durch das in der visuellen Symbolik parallele Gedicht »Auf dem Canal grande«, S. 149:

— Eine kleine, kurze Strecke
Treibt das Leben leidenschaftlich
Und erlischt im Schatten drüben
Als ein unverständlich Murmeln.

Vgl.:

Und rauscht vorbei das Abendboot,
So zuckt aus roter Schiffslatern'
Ein Blitz und wandelt auf dem Schwung
Der Flut, gebrochnen Lettern gleich,
Bis unter deinem Laub erlischt
Die rätselhafte Flammenschrift,
Schwarzschattende Kastanie!

(Eine Stimmungs- und Anschauungsparallele gibt noch spät das nachgelassene Gedicht »bei den Kastanienbäumen« vom 9. August 1875, bei

[1]) Dies Gedicht (zuerst 1881 erschienen, Deutsche Dichterhalle, X) ist, wie der Vergleich lehrt, unzweifelhaft aus der älteren »Lenznacht« (1. März 1870) hervorgegangen, die Langmesser S. 517 gedruckt hat:

»In mitternächt'ger Stille
Der lauen Maiennacht
Bin ich an einer Fülle
Von Liedern aufgewacht« usw.

Das ältere Gedicht ist, wie fast immer, direkter lyrisch, unmittelbarer, länger; das neue kürzer, sentenziöser, gehaltener.

[2]) Ein ganz von der Symbolik der Farbe ausgehendes Gedicht: »leuchtend weiß« die Lebendigkeit der Kinder, »schwarzschattendes« Dunkel der Kastanie, Blitz aus »roter Schiffslaterne«. Nicht wenige Gedichte Meyers müssen als »Farbenkompositionen« im malerischen Sinne angesprochen werden.

Langmesser S. 519). Und ebenso rätselhaft bleibt bei voll einbrechender Nacht der Eintritt des Schlafes, der Bewußtlosigkeit, nach dem Übergangszustand, in dem man die »Nachtgeräusche« (folgendes Gedicht) noch vernimmt. Das vorbeirauschende »Abendboot« war auch schon wie ein erstes »Nachtgeräusch« gewesen.

Der Schlaf ist der Bruder des Todes (ὕπνος — θάνατος). Und war schon in der »Schwarzschattenden Kastanie« das Dunkel anbrechender Nacht symbolisch gewesen für den Todesschlaf, den keine »Nachtgeräusche« mehr unterbrechen werden, so folgen nun ausgesprochene Todesgedichte, in klar erkennbarer, von dem Plastiker Meyer zusammengestellter Gruppe. Blicken wir schon jetzt vorausnehmend weiter, so erkennen wir in kurzer Entfernung Liebesgedichte.

Das erste Todesgedicht im engeren Sinne, tiefsinnig gegenübergestellt dem Schlafgedicht »Nachtgeräusche«, ist »Die toten Freunde«. Es folgen »Der schöne Tag« und »Über einem Grabe«. In allen dreien handelt es sich um den Tod junger Menschen: während im ersten der Gedanke an die »toten Freunde« dem nicht mehr jungen Dichter als Reminiszenz kommt, im Gegensatz zu dem allzu jungen Volk, von dessen Zechgelag er im nächtigen Dampfboot einsam und etwas verstimmt zurückkehrt, führt »Der schöne Tag« den tragischen Fall vor, wie von zwei badenden Brüdern der eine ertrinkt (hier liegt das ganze poetische Verdienst natürlich in der Behandlung, die ganz auf schweren ironischen Kontrast gestellt ist, schon in der Überschrift), während das dritte, ein Epicedion, im Schweigen der Maiennacht aus dem Rasen in menschlichen Gestalten alle die ungelebten Entwicklungsmöglichkeiten aufschweben sieht (vgl. das Motiv der »Liederseelen«, in anderer Hinsicht auch »Die zwei Reigen«), die man gestern mit dem überreich begabten Jüngling hat begraben müssen. Das erste Gedicht faßt sein Motiv der toten Freunde als Reminiszenz von Erlebnissen kollektiv, das zweite erzählt einen bloßen Spezialfall, das dritte beklagt in visionärer Form ebenfalls einen einzelnen Fall, der aber typisch erhöht ist, so daß er für alles »ungelebte Leben« »abgemähter Jugend« mitgilt. So faßt das dritte Todesgedicht die einfache Kollektivreminiszenz des ersten und den Spezialfall des zweiten in typischer, höherer Auffassung zusammen, während andrerseits das erste als einfache Einleitung in alle drei gelten kann. Die »Toten Freunde« ferner zeigen den Todesgedanken bei Nacht, die Nachtauffassung des Motivs sozusagen — das verbindet sie mit den beiden vorhergehenden Nachtgedichten —, der »Schöne Tag« bringt in scharfem Kontrast dazu und

Kontrast in sich selbst das Motiv in der schmerzlich grellen Tagesbeleuchtung; im dritten beruhigt sich die schmerzlich erregte Traumstimmung im elegischen Dämmerschein der hellen Maiennacht, mystisch-visionär, in Resignation. Die Kurve der Stimmung in der Anordnung ist von großer Schönheit.

Mit dem übernächsten Gedicht beginnt eine Gruppe von Liebesgedichten, richtiger von solchen, die das Liebesmotiv in irgendeiner Form objektivierend, reflektierend, zum Teil in balladischer Form, behandeln. Und zwar behandeln »Liebesflämmchen«, »Brautgeleit« und »Hochzeitslied« die normale Entwicklung des werdenden Weibes als Mädchen-Jungfrau, Braut, und Frau am Hochzeitstage, während das folgende, »Die Jungfrau«, im Anschluß an die übliche Deutung der weiblichen Gestalt unter Gottvaters Mantelbug auf Michelangelos Erschaffung Adams, die Entelechie des Weibes, seine präexistente Idee schildert. Die symbolisch-verallgemeinernde Behandlung des Motivs kommt also zuletzt in einer Gruppe zusammengehöriger Gedichte, eine Art der Anordnung, die sich noch öfter bei Meyer wird beobachten lassen und die für ihn charakteristisch ist.

Mit der »Fei« beginnen nun die sozusagen pathologischen Liebesfälle, vier, von denen drei balladische Form tragen. »Die Fei«: die Sünde wider die Liebe, Liebesverrat, ist die wahre Hauptsünde; sie muß bekannt und bereut werden, ehe der Ritter aus Todesnot zu Weib und Kind zurückkehren darf.[1]) In engem Zusammenhang damit die »Dryas«: Bleibende Liebe nur gibt Leben, Liebesverrat tötet. Und wieder in paariger Anordnung: »Ein Lied Chastelards« (hier vergeht ein Mann in Liebesqual, im vorhergehenden und folgenden ein Weib): nur im Grabe ist Erfüllung und Ruhe für den Unerhörten; unerfüllbare Sehnsucht tötet den Mann; »Die kleine Blanche«:[2]) Liebesverrat tötet die Frau. »Die gelöschten Kerzen«, die sich anschließen, eine Liebesanekdote, männlich zart, sind an die Gedichte von der Liebe als dem Lebensschicksal hinten angefügt, als unwichtige Zugabe, ebenfalls ein Vorgehen, das sich noch wiederholen wird.

Und wie steht es mit dem bisher von der Erörterung ausgelassenen Gedicht? Es ist der »Marmorknabe«, die eben ausgegrabene, antike

[1]) Das Gedicht ist angeregt durch Schwinds entsprechendes Bild, vgl. Frey, Br. I, 229, zum Brief an Rahn, 10. Dezember 1871.

[2]) Vgl. »Huttens letzte Tage« 52. Gesang:

Und lange lag ich still im grünen Thal,
Mein eigen Bildnis oder Grabesmal.

Statue, die — welche Tiefe! — von der Jugend für Eros gehalten, dann vom Alter als Thanatos erkannt wird.[1]) Wiederum ein Knabe in Verbindung mit dem Tod, wie in den zwei (oder drei) Gedichten vorher. Tiefsinnig steht das Gedicht zwischen den Todes- und den Liebesgedichten, die einen abschließend, die anderen einleitend, innerlichst überleitend. Es ist die Achse, um die diese beiden Gruppen sich bewegen, die doch verbindende Sperrfigur. Und abgesehen von dieser wichtigen formalen Bedeutung: ἔρως, der eigentlich θάνατος ist — ein Meyer immer naheliegender Gedanke. Wenn er an die Liebe, den höchsten Daseinsgipfel dachte, dachte er gleich an den Tod, als das einzige, was es danach und darüber hinaus noch geben kann; die Selbstauflösung nach der höchsten Selbstbejahung, die geahnte höchste Vervollkommnung nach der höchsten irdischen Vervollkommnung durch und in dem Anderen.[2]) Höchste Seligkeit der Selbstbejahung, neben der Selbstvernichtung, deren Keim sie womöglich schon in sich trägt: es ist das Grundgefühl, das Meyers Lebensgefühl dem der Renaissance (z. B. im »Schnitterlied«) so ähnlich macht.

Und wieder folgt eine Gruppe, die Schlußgruppe, drei Gedichte: »Fingerhütchen« zeigt die reinigende und beseligende Macht der Poesie über den werdenden Dichter selbst in deutlichster symbolischer Verkleidung von Meyers eigenem Dichterschicksal, »Traumbesitz« die idealisierende Kraft der Dichtkunst, sie allein macht ihren armen Jünger überreich an rein idealem Besitz (Meyers Berufs- und Stellenlosigkeit!), »Die gefesselten Musen«: Spiritus flat ubi vult, die Kunst ist frei, Macht und Freiheit der Poesie über jeden lächerlichen Tyrannen. Drei Gedichte über die Kunst also, ihre Kraft und Eigenschaft, ebenfalls ein Bekenntnis, hinter der symbolischen Verkleidung ebenso stark persönlich wie die Kunstgedichte des Anfangs. Sie schließen den »Vorsaal« eindrucksvoll und doch erwartungerregend ab.

Was stand also in diesem Atrium? Ein Gedicht, an der Schwelle, das Meyers ursprüngliche menschlich-künstlerische Naturanlage, drei, die seine bewußte und strenge Kunstüberzeugung darstellten. Darauf eine gegliederte Gruppe von Nacht- und Todesgedichten (fünf), denen eine Gruppe von Gedichten der Liebe folgte, und zwar zunächst Gedichte der normalen weiblichen Liebes- und Lebensentwicklung, dann Gedichte, die unglückliche, jedenfalls unnormale Fälle, Liebesverrat und unerhörtes Flehen, behandelten (zusammen 4 + 4); eine Liebesanekdote war ange-

[1]) Es ist der vatikanische 1770, ausgegrabene schwermütige Eros (=Thanatos).
[2]) Hauptbeispiel: »Der Kamerad«, S. 192.

hängt. Beide große Gruppen, Todes- und Liebesgedichte, balancieren um den »Marmorknaben«, Eros-Thanatos, der in sich beides vereinigt. Den Schluß machen drei bedeutsame, verhüllt konfessionsmäßige Gedichte von der Kunst.

In schönster, nahezu symmetrischer Anordnung (1 + 3 + 5 + 1 + 9 + 3) treten uns damit im Vorsaal in ausgewählten, glänzenden, aber noch nicht kostbarsten Proben die Hauptstücke der Meyerschen Innenwelt entgegen. In der Tat, Kunst (»große Kunst«), Tod und Liebe, letztere in engster Nachbarschaft, sind die Hauptthemata seines überaus ernsten, überall religiös fundierten Innenlebens; von besonders ernster Färbung namentlich im Alter, da er (1882) die Gedichtsammlung mit größtem Bedacht zusammenstellte. Und gerade durch die Anordnung haben auch die leichteren seiner Motive eine schwerere Farbe angenommen, ja häufig, wie sich zeigen wird, einen neuen Sinn gewonnen.

Zweite Abteilung

»Stunde«

Welches ist nun Sinn und Thema des zweiten großen Cyklus — denn so wird man die Abteilung nennen dürfen — »Stunde«? Es ist der Mensch in der Zeit, die hin- und herbewegte Seele in dem fluktuierenden Element des Zeitlichen. Infolgedessen sind die Gedichte hier nach den Jahreszeiten angeordnet, von Lenz bis Neujahr, und zwei tiefsinnige Gedichte über das Thema Zeit überhaupt schließen. »Stunde« ist hier in dem prägnanten antiken Sinne der hora genommen[1]), der Tages-

[1]) Wie Meyer überhaupt oft sprachlich antik denkt, nicht nur italienisch oder französisch, wie öfter hervorgehoben worden ist. Die Vorstellung der wechselnden Stunde ist, bei Meyers Schicksalsgefühl (-glaube?), eine der herrschenden in seinem Vorstellungskreis:

Ist heut besondre Stunde
Im Jahreslauf und -kreis?
Schwebt eine Genienrunde
Mir um die Wohnung leis?

(»Lenznacht«, bei Langmesser S. 517)

»Und sieh, da wälzte sich das Rad der Zeit« (Hutten, 13. Gesang).

Die Stunden personifiziert: »Gustav Adolfs Page« S. 330, 331: »— ihre [des Friedländers und Gustav Adolfs] Todesstunden im Zusammenhange gezeigt, eine

»Vorsaal«

1	Zum [illegible]	Genug nicht genug! auch für den Dichtergeist, auch für das Herz		Natur des Dichters
	Das heilige Feuer	Heilige Verantwortung des Dichters		Poesie (Dichterbekenntnis)
	Schillers Bestattung	Name des Menschheitsdichters als symbolischer Weiheschild zu Anfang aufgeworfen (indische Armut des Dichters)		
	Liederlesen	Prozeß des lyrischen Dichtens Meyers		
5	Schwarzschattende Kastanie	Rätselhaftes Leben, im Dunkel endigend (Abend)		
	Nachtgetaufte	Schlaf (einbrechende Nacht), und		
	Die toten Freunde (Reminiszenz)	Tod Jugendfreunde insgesamt		Tod
	Der schöne Tag (als gegenwärtig erzählt)	Tod Jüngling, einzelner tragischer Fall		
	Über einem Grabe (elegisches Epyedion)	Tod Jüngling, einzelner Fall typisch erhöht, visionär		
10	Der Marmorknabe	Die Statue nicht Eros, sondern Thanatos		Liebe — Tod Eros-Thanatos (Überleitung, Achse)
	Liebesflämmchen	Liebesentwicklung des Mädchens	Normale (glückliche),	Liebe
	Brautgelei			
	Hochzeitslied			
	Die Jungfrau	Idee des Weibes, daher am Schluß		
15	Die Fei [illegible]	Liebesverrat die wahre Hauptsünde	»abnorme« Fälle	
	Die Dryas	Liebesverrat tötet		
	Ein Lied Chastelards	Unerfüllte Sehnsucht tötet den Mann,		
	Die kleine Blanche	Liebesverrat die Frau		
	Die gelöschten Kerzen	Liebesanekdote, Reminiszenz eines Alten, als Nachtrag angehängt		
20	Fingerhütchen	Reinigende und beseligende Macht der Poesie über den Dichter selbst		Poesie
	Traumbesitz	Idealisierende Kraft der Dichtung macht den Dichter reich in sich selbst		
	Die gefesselten Musen	Macht und Freiheit der Poesie gegenüber jedem feindlichen Zwange. Spiritus flat ubi vult		

und Jahreszeiten bedeutet, und der Grundgedanke der Anordnung ist aus der antiken und der Renaissancedichtung, besonders der romanischen, bekannt; wie denn auch neueste deutsche Dichter (R. A. Schroeder, Stundensonette; R. M. Rilke, Stundenbuch; Stefan George, Das Jahr der Seele) ihn aufgenommen haben. Da die Vorstellung: die Animula vagula blandula im wechselnden Tanz der Horen dem Cyklus zugrunde liegt, finden sich hier die ausgesprochenen Stimmungsgedichte Meyers und so gut wie seine gesamte eigentliche Lyrik; vieles aus dieser Abteilung war schon in den »Romanzen und Bildern« Ende 1869 unter dem Titel: »1. Teil. Stimmung« gedruckt.

Den Lenz leitet, im Doppelsinn der hora, das »Morgenlied« ein. Die wichtigsten Verse sind:

(1) Ihr taubenetzten Kränze
Der neuen Morgenkraft,
Geworfen aus den Lüften
Und spielend aufgerafft —
Wohl manchen ließ ich welken
Noch vor der Mittagsglut;
Zerrissen hab ich manchen
Aus reinem Übermut!

(3) — Hinweg du dunkle Klage
Aus all dem Licht und Glanz!
Den Schmerz verlorner Tage
Bedeckt ein frischer Kranz.[1])

der andern folgend mit verstohlenen Schritten und verhülltem Haupte«. Ferner im »Morgenlied« (bei Langmesser S. 524), nach Guido Reni:

Um den Wagen, Maid an Maid,
Voller Morgenfröhlichkeit,
Zu lebend'gem Kranz verbunden,
Schwebt der blüh'nde Tanz der Stunden.

Dies wird modifiziert im folgenden Gedicht: »Phaeton«, als Traum Friedrichs des Großen nach der Schlacht bei Kolin, verwendet (S. 526, V. 1—6). Wieder das charakteristische Neben [oder Nach]einander: erst rein lyrische Aussprache, dann »mit Figuren«, episch, im Grunde symbolistisch.

Das Wandeln der Zeiten beispielsweise auch im »Stromgott«, drittletzte Strophe (6. Abt.):

Frauen kommen mit dem schlanken Kruge, die gemessen schreiten
In verhülltem, stillem Zuge, wie die Jahre, wie die Zeiten . . .

[1]) »Die Morgenstimmung des Dichters war die beste und fruchtbarste.« »Der Frühling war seine beste Arbeitszeit«; Betsy Meyer, S. 184, 181.

Zu vergleichen ist das biographisch begründete persönliche Lebensgefühl im Einleitungsgedicht zur vierten Abteilung:

Tag, schein' herein! Die Kammer steht dir offen!
Holdsel'ger Lenzesmorgen, schein' herein! — —

Ich war von einem schweren Bann gebunden.
Ich lebte nicht. Ich lag im Traum erstarrt.
Von vielen tausend unverbrauchten Stunden
Schwillt ungestüm mir nun die Gegenwart.
Aus dunkelm Grunde grüne Saat zu wecken,
Bedarf es Sonnenstrahles nur und Tau's,
Ich fühle, wie sich tausend Keime strecken.
Tag, schein' herein! und, Leben, flieh hinaus!

Der innere Sinn ist: Ich bin doch noch jung! Der Sinn des nächsten Gedichtes »Eppich«: Ich bin jung und alt, und das schadet nicht.

— »Warum denn nicht? Wie meines hat
Dein Leben alt und junges Blatt,
Eins streng und dunkel, eines licht
Von Lenz und Lust! Warum denn nicht?« [1])

Doch der Zweifel folgt: »Das tote Kind«: Ich bin doch nicht mehr jung — der Frühling sucht vergebens nach mir.[2]) Und so ist der entzückt-bängliche Lenzstimmungskomplex gefühlsmäßig so weit gediehen, daß er in einem besonderen kleinen Cyklus (Trilogie, vielleicht besser Triptychon) erwogen werden muß: »Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator« (entstanden aus dem früheren »Frühlingslüfte 1. 2.«, siehe Kraeger S. 159).[3])

[1]) Entsprechend diesem »alt und junges Blatt« der zweiten Strophe hat Meyer »du bist von neuen Blättern hell« der ersten Strophe in »Rom. und Bild.« in der Ausgabe von 1882 in »du bist von jungen Blättern hell« geändert. — Meyer nannte sich einen »zeitlosen, jungalten Poeten« (siehe oben S. 20).

[2]) Verwendung des Kind-Motives in den unmittelbar anschließenden Gedichten, meist in durchsichtigster Symbolik: »Kind Lenz« S. 42, »Singt mir in vernarbter Brust ein Kind« S. 44, »Wind, du himmlisches Kind« (formelhaft) S. 45, Das eigne Kind (unfigürlich) S. 47, Anklang an den Inhalt des »Toten Kindes«:

Jedem, außer an die Toten,
Sendet Frühling einen Boten (S. 47). —

Das »Tote Kind« ist wie das spätere »Glöcklein« (S. 98) aus der beide »Stimmungsbilder« in sich enthaltenden Urform des »Glöcklein« umgeformt worden. Dieser gemeinsamen Urform lag kein besonderes Erlebnis zugrunde (Betsy Meyer S. 107).

[3]) Ein römisch gedachter Titel wieder: Ver viator, necator, triumphator.

»Lenz Wanderer«:

(1) Ich lag an einem Raine
Mit meinem dürren Stab.
Was lauf' ich? Meine Beine
Erlaufen nur das Grab.

(5) Die beiden Stäbe hoben
Kind Lenz und ich zugleich;
Auch meiner ward von oben
Bis unten blütenreich.

Neue Jugend! Noch stärker als zwei Gedichte vorher überströmt es den alten Mann. Aber schon wird die Jugendstimmung bänglich, fragend — [1])

»Lenz Mörder«:

Heute kann es [das Herz] noch sich dehnen
Mit den Liedern, mit den Thränen!

Aber blauen wird ein Tag,
Da sich's nicht mehr dehnen mag —
Mit den Veilchen, mit den Flöten
Kommt mich dann der Lenz zu töten.

Ich bin wieder jung —. Aber nicht für immer —. Aber einmal — —

Und doch — dem Frühling ist einfach nicht zu widerstehn:

»Lenz Triumphator«:

Frühling, der die Welt umblaut,
Frühling mit der Vöglein Laut,
Deine blüh'nden Siegespforten
Allerenden, allerorten
Hast du niedrig aufgebaut!

Ungebändigt, kreuz und quer
Über alle Pfade her
Schießen blütenschwere Zweige,
Daß dir jedes Haupt sich neige,
Und die Demut ist nicht schwer.

[1]) Das Bängliche, Unsichere der Stimmung scheint sich mir bereits in den ausschließlichen Reimen auf ö (Föhn — Getön, Föhren — hören) der ersten Strophe zu offenbaren. Dazu vielleicht die o ä ü ä im Versinnern. Auch der Inhalt der ersten Strophe weist auf die wachsende Mollstimmung gegenüber dem Dur von »Lenz Wanderer«.

Ich beuge mich in Demut der Natur und ihrem Gesetz, das jetzt jedenfalls meine Verjüngung will. In Demut falte ich meine Hände — nehme an, was mir bestimmt ist inmitten dieser Lenzesseligkeit: ein sehr religiöses Gedicht.

Und wie ein rundes Siegel gleich darunter die Bestätigung — es hat immer etwas zu bedeuten, wenn Meyer ausnahmsweise einmal zwei Gedichte auf eine Seite setzt:

»Maientag.«

Englein singen aus dem blauen Tag,
Mägdlein singen hinterm Blütenhag,
Jubelnd mit dem ganzen Lenzgesind
Singt mir in vernarbter Brust — ein Kind.

Noch einmal regt sich, aber schwach nur noch, resignierter Zweifel:

»Was treibst du, Wind?«

Was treibst du, Wind,
Du himmlisches Kind?
Du flügelst und flügelst umsonst in der Luft!

Dreimalige Zweifelfragen — dreimalige, immer überzeugendere, immer dringendere Jubelantwort des Frühlingswindes:[1])

— Senken sie ein
Den Totenschrein?
»Nein, nein! Sie halten Hochzeit heut!«

Es ist entschieden: hoffnungsvolle Verjüngung! es ist keine Täuschung!

Aber das alte Jugendgefühl schmerzlich-süßer, schwellender Sehnsucht: wohin? bringt der ins Innerste endlich aufgenommene Lenz wieder dem junggewordenen Alten mit:

»Lenzfahrt«:

— — Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

[1]) Str. 1 noch gehalten, nur eine Frage, eine Antwort; Str. 2 und 3 dramatischer, erregter, je zwei Fragen, zwei Antworten, inhaltlicher Höhepunkt am Schluß. Erste Antwort des Windes interjektionslos, zweite und dritte mit »Nein, nein!« — »Nein, nein!«

Und ob die Locke mir ergraut
Und bald das Herz wird stille stehn,
Noch muß es, wann die Welle blaut,
Nach seinem Lenze wandern gehn.[1])

Hier wird es ganz klar, daß Meyer in den Lenzgedichten der Abteilung »Stunde« sein hauptsächliches Lebensproblem, das aus den Biographien bekannte, die späte Jugend, die leiblich und geistig so merkwürdige verspätete Entwicklung und Produktivität, in der bloßen Anordnung an sich längst vorhandener Gedichte verhüllt dargestellt hat. Und hier bekommt das späte Jugendgefühl den für Meyer so sehr bezeichnenden religiösen Unterton, die religiöse Vertiefung. Auch wenn man nicht (wie Köhler S. 227) das Gedicht als ein direkt auf das Jenseits bewußt gerichtetes ansehen will, die Sehnsucht nach der Unsterblichkeit steht sicherlich[2]) empfindungsmäßig im Hintergrunde, und das zugrunde liegende Gefühl hat jedenfalls etwas Unendliches, und insofern Religiöses.

Aber der Dichter ist ja nicht allein. Mit ihm wandert ein Kind, seine Tochter, durch den vollblühenden Frühling.

»Lenz, wer kann dir widerstehen?«

Durch das Wiesengrün, das linde,
Wandr' ich mit dem eignen Kinde —[3])

So erwandert er die Jugend, die von ihm selbst, wie er soeben erst klagte, versäumte, nun in seinem Kinde. Und er meint nicht mehr, daß seine Beine »nur das Grab erlaufen« (»Lenz Wanderer«, erste, verzagte Strophe). Der Frühling hat sein Wunder an ihm getan. In den Augen seiner Kleinen ist das gleiche Scheinen wie im blauenden Frühlingshimmel, »und das selbige Vertrauen«: Mensch und Gott-Welt, Weltordnung, sind im Einklang (Str. 3). Im Kinde verjünge ich mich und

[1]) Vgl. auch »Wanderfüße« S. 71.

[2]) Auch wenn man die »ew'ge Sehnsucht«, Str. 3, nicht pressen will. Doch vgl. immerhin in »Hussens Kerker« S. 368:

Es ist die Zeit zu feiern!
Es kommt die große Ruh!
Dort lenkt ein Zug von Reihern
Dem ew'gen Lenze zu —.

[3]) Dieses Gedicht erschien zuerst in der »Deutschen Dichtung« Jahrg. VIII, 4. Heft, 15. Mai 1890 (vgl. Frey, Br. II, 186), in der Sammlung daher erstmalig in der 4. Auflage (1891), in der aber »Was treibst du, Wind« noch fehlt. Die volle Gefühlsentwicklung des Gedichtkomplexes daher erst in den späteren Auflagen.

traue in jeder Hinsicht dem Himmel; und wenn wir das nächste Gedicht »Der Lieblingsbaum« gleich dazunehmen, im Baume lebe ich weiter. Pantheistisch:

Frische Säfte rieseln laut,
Rieseln durch die Stille.
Um mich, in mir webt und baut
Ew'ger Lebenswille.

Halb bewußt und halb im Traum
Über mir im Lichten
Werd' ich, mein geliebter Baum,
Dich zu Ende dichten.

Damit sind die vorhergehenden Lebensprobleme, späte Verjüngung, Weiterleben, in diesem symbolischen Bilde, und nur durch die Anordnung, endgiltig gelöst.

Dabei ist nicht zu übersehen, daß auch eine äußerliche Anknüpfung vorhanden ist:

»Lenz, wer kann dir widerstehn?«	»Der Lieblingsbaum«
Letzte Strophe:	Erste Strophe:
Kukuk ruft! willst du erfahren	Den ich pflanzte, junger Baum,
Deine Jahre, gläub'ge Seele?	Dessen Wuchs mich freute,
Kukuk ruft im Walde, zähle!	Zähl' ich deine Lenze, kaum
Neun und zehn und mehr als zehn ...	Sind es zwanzig heute.

Aber der Abschluß ist — wie bei dem historisch denkenden Meyer immer — zugleich ein Anfang. Mit dem »Lieblingsbaum« beginnt die kleine Gruppe der Baumgedichte (2), die dann von der Lenzwiese, auf der er mit der Tochter gegangen, zu der größeren Gruppe der Waldgedichte (5 oder 6) überleitet. Wie ein Spaziergang! (bis »Schwüle« S. 57). Bis auf sechs Gedichte[1]) spielt der ganze zweite Cyklus im Freien.

Auch der »Verwundete Baum« (In »Romanzen und Bilder« = »Im Walde 4«) behandelt in seiner Weise noch das Verjüngungsproblem, ausklingend:

Wie viele, so verwundet, welkten, starben!
Wir beide prahlen noch mit unsern Narben!

[1]) »In Harmesnächten«, »Votivtafel«, »Ein bißchen Freude«, »Die Schlittschuhe«, »Neujahrsglocken«, »Das Heute«.

Mit dem jungen Baum fühle ich mich, gerade in unsern Wunden, verwandt: noch haben wir beide Kraft, uns aus uns selbst zu heilen — Kraft der Jugend!

Der »Baum« leitet ungesucht über zum »Walde«.

Von den Waldgedichten gehören die vier ersten (S. 51 bis 54) zusammen. Alle vier schildern einen Besuch im Walde, bei dem die Seele des Besuchers in Berührung tritt mit der Waldesseele: das landschaftspsychologische Urphänomen. Die beiden ersten Male ist dies Echo der Natur schmerzlich wie die Seelenverfassung der Eintretenden, das dritte Mal ist die Stimmung hingegeben — ruhig erwartend, beim vierten findet eine Reinigung der Seele durch den Waldeszauber statt. Die Gruppierung — denn darauf folgen Waldseelieder — ist unverkennbar, wie die Entwicklung.

»Das bittere Trünklein« leitet das Flüchten in den Wald — denn um ein solches handelt es sich in den beiden ersten, schmerzlichen Gedichten — noch zurückhaltend, nämlich objektivierend, ein: eine dritte Person, ein »betrogen Mägdlein« wird eingeführt. Bitter ist der Trank ihrer Zähren aus der Felsenschale für das Vöglein.[1])

Auf den symbolischen Vorgang folgt die nackte Wahrheit (vgl. oben das Hintereinander von realem Vorgang und Idee bei den Gedichten von der Liebe), den Sinn deutend: »Abendrot im Walde« (früher »Im Walde 3«, R. u. B.):

In den Wald bin ich geflüchtet,
Ein zu Tod gehetztes Wild,
Da die letzte Glut der Sonne
Längs den glatten Stämmen quillt.

Keuchend lieg' ich. Mir zur Seiten
Blutet, siehe, Moos und Stein —
Strömt das Blut aus meinen Wunden?
Oder ist's der Abendschein?

Der Wald als Zuflucht kann doch keinen Trost geben: nur die eigne Verzweiflung spiegelt er wieder.

---

[1]) »‚Bittrer Trunk', wenn ich nicht irre, ist nach einem griechischen Epigramm in der Anthologie, und ich glaube, ein ‚Täubchen' beseitigt zu haben«, an Frey, 2. November 1890 (Br. I, 389). Darum nennt Meyer dies Gedicht, seinen Stilcharakter (er sagt »Stimmung«) bezeichnend »eine Art Gemme«: im vorhergehenden Briefe an Frey, 27. Oktober 1890.

Auch dieses Gedicht erst später eingefügt: 4. Auflage.

Denn es ist ein junger Mensch, um den es sich handelt. Das sehen wir aus dem, auch an Strophenzahl, genau entsprechenden »Jetzt rede du!«, das — es ist das zweite Mal — bedeutsam gleich darunter auf derselben Seite steht:

Du warest mir ein täglich Wanderziel,
Viellieber Wald, in dumpfen Jugendtagen,
Ich hatte dir geträumten Glücks so viel
Anzuvertraun, so wahren Schmerz zu klagen.

Und wieder such' ich dich, du dunkler Hort,
Und deines Wipfelmeers gewaltig Rauschen —
Jetzt rede du! Ich lasse dir das Wort!
Verstummt ist Klag und Jubel. Ich will lauschen.

Hier ist die Beziehung auf das erste Gedicht derselben Seite mit Händen zu greifen. Beide sind volle Gegenstücke: im ersten der Jüngling, dessen Subjektivismus nur sich selbst in der Natur wiederfindet — die deswegen keinen Trost geben kann —; im zweiten der Mann, der in objektiver Hingabe den Stimmen der Natur selber lauscht, nach lächelnd-ernstem Rückblick auf seine so ganz andere Art als Jüngling. Unwillkürlich fällt einem das Generalbeispiel ein: Goethe der Stürmer und Dränger, Goethe der Mann.

Wo Wille zur Objektivität ist, ist Möglichkeit der Erlösung. Solche Erlösung schildert anmutig-leicht das nächste Gedicht »Die Lautenstimmer« (früher »Waldtraum«, R. u. B.). Elfen stimmen im Wald eine Laute, so träumt der Dichter; und er selbst gibt am Schluß (überdeutlich vielleicht) den Sinn des Traumes: der Wald gibt Trost und Heilung der wunden Seele, indem er sie wie ein Instrument reiner stimmt. Es ist möglich, daß damit auch auf die von der Waldnatur angeregte, affektgereinigte eigene Dichtung als Medium der Seelenbefreiuung hingedeutet werden soll.[1] Jedenfalls ist die Befreiung als typisch abschließende (wenn auch vielleicht als eine in Wirklichkeit periodisch wiederkehrende) gedacht; denn sie schließt den bedeutsamen kleinen Cyklus. Das moderne Naturgefühl hat selten deutscheren Ausdruck gefunden.

Mit diesen Waldbesuchen sind wir in den Sommer eingetreten.[2]

[1]) Eine gewisse Parallele, in Situation und Sinn, bietet das »Fingerhütchen« dar. Siehe S. 31.

[2]) Einzelbelege wohl kaum nötig: »Harter Tag« und »Dunkel« des Waldes, nicht etwa des Abends, da erst das Vöglein »Abends« geflattert kommt, S. 51, das Liegen im Walde und das »Wipfelmeer«, S. 52, das Schlummern im Walde, S. 53.

Den Waldgedichten schließen sich zwei Waldseegedichte an. Wie vertraut waren Meyer Wald und See der engsten Heimat seit seinen einsam-dumpfen Jugendlenzen und -sommern! »Sonntags« (früher »Im Walde 1«, R. u. B.) und »Schwüle« (früher »Auf dem See 1«, R. u. B.), in dem der »Felsenhang« wohl auf einen Gebirgssee deutet.

Die Entweihung der Waldesstille am See durch den rohen Lärm sonntäglicher Besucher und die Wiederkehr der Feierstille nach ihrem Abzug schildert das erste, verhältnismäßig einfache Gedicht; im zweiten wird höchst dramatisch, sicher im Anschluß an erlebte Wirklichkeit, eine recht bedrohliche seelische Krisis (vielleicht besser: Nervenkrisis) des Dichters vorgeführt, den bei langem Aufenthalt auf dem dunkel gewordenen See die Erinnerung an seine Mutter und ihren katastrophalen Tod in den Wellen (der Zihl, in Préfargier) fast mit der Gewalt einer Zwangsvorstellung überfiel, so daß er es nur dem endlich das Dunkel durchbrechenden Sternenlicht zuschreibt, daß nicht auch er diesen Weg gegangen ist. Das Zusammenhaltende der beiden Gedichte ist außer dem Seemotiv die landschaftliche Stimmung: Sonnenuntergang; nur, das eine Mal ist die Stille süß, das andere Mal beklommen:

»Sonntags.«

Indessen hat die Sonne sich geneigt,
Wie süß in jedem Blatt die Stille schweigt![1])

»Schwüle.«

Trüb verglomm der schwüle Sommertag,
Dumpf und traurig tönt mein Ruderschlag —

Es ist der Anfang des zweiten Gedichts, der an das Ende des ersten, nach einer oft bei Meyer zu beobachtenden Art anschließt. Natürlich ist das nur Anordnung: Gegensatz innerhalb der Ähnlichkeit: ein der

---

[1]) Dieser Vers läßt an die beliebten englischen How sweet — denken. Etwa:

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!

»Merchant of Venice« V, 1.

So wie ein späterer Vers an Byron erinnert:

Schlank, rein, walddunkel, aber o wie süß!

(»Stapfen«, S. 266.)

Distinct but distant, clear, but oh — how cold!

(»Sun of the sleepless.«)

»Schwüle« gehört zu den nicht ganz seltenen Gedichten, denen man Meyers Jugend (und nicht nur Jugend)-Vorliebe für Lenau anmerkt:

Bleich das Leben, bleich der Felsenhang!
Schilf, was flüsterst du so frech und bang?

Meyerschen Antithesennatur recht entsprechendes Prinzip: Ruhe der Seele, dumpfe Unrast.

Aber »Schwüle« ist nicht nur rückwärts parallelisiert, auch — und vor allem — nach vorwärts. Es ist das erste von drei Gedichten, in denen dem in einer inneren Not, ja Krise befindlichen Dichter zur Abend- oder Nachtzeit Hilfe von oben wird (»Schwüle«: Einbrechen der Dunkelheit; »In Harmesnächten«: Nacht; »Votivtafel«: Nachtanbruch, Nacht und »Morgenlicht«, laut Str. 4 und 5; also formschöne Entwicklung infolge von Anordnung).

Speziell sind »In Harmesnächten« und »Votivtafel« parallelisiert. Das noch speziell Verbindende ist hier die Ähnlichkeit der nächtlichen Situation: befreiende Verbindung mit dem Überirdischen auf dem nächtlichen Lager:

»In Harmesnächten.«[1])

Die Rechte streckt' ich schmerzlich oft
In Harmesnächten
Und fühlt' gedrückt sie unverhofft
Von einer Rechten —

Was Gott ist, wird in Ewigkeit
Kein Mensch ergründen,
Doch will er treu sich allezeit
Mit uns verbünden.
(Intensives, fast visionäres Erlebnis.)

»Votivtafel.«

(1) Mit kümmernden Gedanken schlief
Ich ein auf meinem Krankenbett,
Da kam sie, da erschien sie mir
In einem wunderklaren Traum.

(5) Die Göttlichen erhörten mich,
Und wieder atm' ich leichter schon,
Denn, siehe, die Genesung war's,
Die mir erschien im Morgentraum.
(Traum.)

Die Grundstimmung ist tief religiös, nicht nur in dem religiös geradezu paradigmatischen »In Harmesnächten«, auch in der »Votivtafel« mit ihrer leichter, heller getönten Empfindung. Aber auch hier Wechsel und Gegensatz in der Einheit: »In Harmesnächten« ist eminent christlich, »Votivtafel« antik-heidnisch, in merkbarer Unterschiedenheit der Art des frommen Gefühls (»Ihr Götter« Str. 4, »Die Göttlichen« Str. 5). Das eine ist nordisch empfunden, dunkel-schwer, das andere klassisch-südlich, mit

[1]) Die erste Form des Grundgedankens dieses Gedichts enthält »offenbar« nach Frey, S. 383, die nicht aufgenommene, prachtvolle »Abendwolke« in ihren beiden letzten Versen (bei Frey S. 227): »Doch eine Rechte Segnet mich.« Das Motiv der Geisterschar in der Wolke auch in der »Richterin« S. 351, eng verwandt, dort auch »selige Helden« in Verbindung mit abendlichen Himmelsphänomenen, S. 381. An dieser Stelle verschlingen sich überhaupt eine Reihe Meyerscher Lieblingsmotive; vgl. auch das »Zwiegespräch« S. 175, und »Das verlorene Schwert«, s. u.

zart bestimmtem, schier plastisch wirkendem Umriß, leicht eratmend.[1]) Mit dieser Doppelseitigkeit sind wir wieder bei einem Grundproblem Meyers angelangt, vielleicht dem tiefsten, jedenfalls dem umfassendsten.

Das nächste »Eingelegte Ruder« führt wieder auf den See zurück (entstanden aus: »Auf dem See 2«, vielleicht unter Einwirkung der »Römischen Mondnacht«.)[2]) Warum steht es hier zusammengepaart mit »Ein bißchen Freude«? Es sind beides ausgesprochene Lebensstimmungen auf dem dunkeln Hintergrund der Vergangenheit (Meyers Leben!): echte Zeitgedichte, im Element des Zeitlichen, der »Stunde« schwebend. Beide verknüpfen: das erste ein »Gestern«, das schon längst nicht mehr zu den »schönern meiner Stunden« gehörte, mit einem gleichgiltigen, schmerzenlosen »Heute« und der ungewissen Frage nach kommenden »Morgen«, die wohl den trüben Gestern gleichen werden. Der müde Fall der Tropfen von den eingelegten Rudern ab in den unbewegten See, ein wundervolles Symbol des hoffnungsmüd pausierenden Lebens —. Das zweite die »verjährte Schuld, die bitterlich bereute« der Vergangenheit mit einem »Heute«, das nicht »streng« zu sein braucht, um zu »sühnen«, sondern nur, wie die Zukunft, »ein bißchen Freude« dazu nötig hat; »ein bißchen Freude« bringt Herzensheilung (Str. 1), Wiederanknüpfen (Str. 2), Sühne (Str. 3, inhaltliche Steigerung). Das erste Gedicht ist schwankend, ungewiß, resigniert, das zweite äußerst bestimmt und positiv, namentlich am Schluß (»Nein, mit« — Str. 1; — — Str. 2; »Nein. Mit —« Str. 3; formale Steigerung). Beide fragen: Frage ohne Antwort, Frage mit Antwort. Die künstlerische Absicht der Zusammenstellung ist klar: beinah hoffnungslose, bleiern müde Schwermut und das einzige Mittel dagegen: ein bißchen (ach, nur ein bißchen) Freude. Die einleitende Frage: »Wie heilt sich ein verlassen Herz, der dunkeln Schwermut Beute?« kann unmittelbar auf das vorhergehende Gedicht bezogen werden. Also Krankheit und Heilung; dasselbe bei dem vorhergehenden Gedichtkomplex: »In Harmesnächten« und »Votivtafel« brachten die Heilung für den gefährlichen Zustand in »Schwüle«. Einmal heilt Hilfe von oben, das

[1]) Antiker Trost, christlicher Trost ebenso nebeneinander und in derselben Reihenfolge im »Hutten« 67. und 68. Gesang: »Ein christliches Sprüchlein«, »Ein heidnisches Sprüchlein«; ferner in der »Angela Borgia«, S. 209ff.: Der Humanist Mirabili sucht den blinden Gefangenen Don Giulio mit Zeno, Epiktet und Marc Aurel zu trösten, hier allerdings vergeblich; mehr Erfolg hat Pater Mamette mit dem Heiligen Franziskus.

[2]) Ich halte den Zusammenhang nicht für so gegeben wie Kraeger S. 167f. und finde sein Werturteil über »Eingelegte Ruder« schwer begreiflich.

andere Mal heilt ein zunächst Irdisches: Freude. Der analoge Vorgang zweimal hintereinander; die Melancholie wird beide Male positiv abgebogen. (Zeigt sich hier nicht die von Betsy so nachdrücklich betonte Gesundung?) Aber man vergesse nicht, daß auch die drei positiven Gedichte von der Heilung dunkel und »kümmernd« beginnen: eine gewisse Analogie der Seelenlage bei Beginn des Stimmungsverlaufes mit den zwei negativen Gedichten ist also vorhanden, nur entwickelt sich die Stimmung entgegengesetzt; der Gegensatz entsteht durch entscheidende Betonung des positiven Bestandteiles.[1])

»Eingelegte Ruder« war ein Abendgedicht. Nach »Ein bißchen Freude« folgen zwei Gedichte des späten Abends, der anbrechenden Nacht. Auch die sechs darauf folgenden sind Gedichte der späten Tageszeit. Innerhalb der »Horen« (Jahreszeiten) werden die Tages-»Stunden« beachtet.

»Im Spätboot« — Fahrt über den See, wie »Eingelegte Ruder« — ähnelt in Situation und Stimmung dem zweiten Teil der »Schwarzschattenden Kastanie« im »Vorsaal« (siehe oben S. 28). Nur ist die Stimmung beruhigter und leichter:

»Schmerz und Lust erleiden sanften Tod«,

und an Leben — Tod-Symbolik ist hier nicht zu denken wie bei der »Schwarzschattenden Kastanie«. Daß letzteres nicht hier steht, und »Im Spätboot« nicht dort, ist eine Bestätigung dafür, daß »Schwarzschattende Kastanie«, unter deren Laub die »rätselhafte Flammenschrift« der Spätbootleuchte »erlischt«, einen tieferen Tode-Lebens-Sinn hat; darum steht es bei den mystischen Todesgedichten im »Vorsaal« — zumal Meyer es auch als besonders typisch für seine Symbolik und Themaformung empfinden mochte. »Eingelegte Ruder«, »Ein bißchen Freude«, »Im Spätboot«: ausgesprochene Lebensstimmunggedichte, in deutlicher Gruppierung sich entwickelnd: dumpfe Schwermut, einzige Hilfe dagegen ein bißchen Freude, eintretende, nerv- und gliederlösende Beruhigung.

Wir sind im Hochsommer; etwa an einem Juliabend oder Anfang August fährt der Dichter, wie er oft im Leben getan, mit dem letzten Dampfboot über den See nach Haus. Das geht hervor aus dem nächsten Gedicht: »Vor der Ernte«, dem ergreifenden Bilde des nächtlichen,

[1]) »Namentlich vermied er es, den über seiner Vergangenheit ruhenden Schleier zu lüften, denn sie drückte ihn: wünschte er doch vor sich selber ‚ein fernes, dunkles Gestern zu vergessen'.« (Frey, S. 308.)

föhndurchwühlten, vollreifen Sommerfeldes. Das ist das erste Erntegedicht, das die drei folgenden einleitet: Gruppe von vier Gedichten, den Hochsommer bezeichnend. Das Schlußgedicht ist: »Auf Goldgrund«, ein inhaltlich hinzufügendes, das Thema voll ausleitendes. So bleiben in der Mitte (1. 2. 3. 4.) zwei vollständig parallele Gedichte zurück, das höchst pittoreske »Erntegewitter«, und das völlig grandiose »Schnitterlied«.

Es sind beinahe nur etwas verschiedene, doch parallele Behandlungen desselben Themas, nur daß — und dies ist die Hauptsache — im zweiten (ja nicht etwa im ersten) Gedicht der tiefe Sinn, der im ersten höchstens latent vorhanden war, zu hinreißend farbiger Darstellung gelangt, in einer zum Springen geladenen Refrain-Antithese gipfelnd.

Das »Erntegewitter« gibt ein in der dritten Person kraftvoll knapp erzähltes Genrebild, »Schnitterlied« das orgiastische Erntetanzlied der Schnitter selbst. Die Situation ist die gleiche: das rechts stehende Schnitterlied könnte von den »Dirnen« (rechts: »wir Buben und Dirnen«) des linksstehenden Erntebildes gesungen sein.[1]) Der Unterschied im Zusammenhang der beiden Gedichte führt ins Zentrum Meyerscher Phantasie (vgl. hierzu die allgemeinen Ausführungen Kalischers und Korrodis). Was links nur große, sprechende »Gebärde« ist, — das ganze Gedicht ist nichts als Gebärde, bedeutsame, mimische Handlung[2]) — ist rechts voll entladenes Wort:

(»Erntegewitter«)

— Ein Blitz. Auf einer goldnen Garbe thront
Noch unvertrieben eine freche Maid,
Der das gelöste Haar den Nacken peitscht.
Sie hebt das volle Glas mit nacktem Arm,
Als brächte sie's der Glut, die sie umflammt,
Und leert's auf einen Zug. Ins Dunkel wirft
Sie's weit und gleitet ihrem Becher nach —

---

[1]) Und zwar wird die erste Strophe von »Buben und Dirnen« zusammen, die zweite nur von den Buben gesungen: (»Hoch thronet ihr Schönen« — »Nicht eine, die darbe«), der Schlußrefrain wohl wieder von beiden. Daß die erste Strophe wegen »nicht einer, der darbe« V. 4 von den Dirnen allein gesungen sein sollte, ist wegen »Buben und Dirnen« V. 1 und aus der ganzen Situation heraus nicht zu denken.

[2]) Das einzige, was hier nicht Gebärde ist, nicht visuell, vielmehr akustisch: »schreiend« [Dirnen] und »knallt« [Peitsche]. Das Gedicht ist fast überfüllt mit bedeutsamem Gestus, besonders der Schluß.

(»Schnitterlied«)

— Hoch thronet ihr Schönen auf güldenen Sitzen,
In strotzenden Garben umflimmert von Blitzen —
Nicht eine, die darbe! Wir bringen das Brot!
Zum Reigen, zum Tanze, zur tosenden Runde!
Von Munde zu Munde
(Von Garbe zu Garbe Str. 1)
Ist Raum für den Tod —
Wie schwellen die Lippen des Lebens so rot!

Die unglaublich konzentrierte Gebärde links ist rechts in die einzelnen Komponenten der auszudrückenden Gesamtempfindung auseinandergelegt: Die triumphierende Fülle des Lebensgefühls inmitten der strotzenden Ernte, mit doppelt starken Sinnen empfunden angesichts der drohenden Gewittergefahr:

(Str. 1) — Von donnernden dunkeln Gewittern bedroht
Gerettet das Korn! Und nicht einer, der darbe!

Zwischen den Garben ist Lebensgefahr:

Von Garbe zu Garbe
Ist Raum für den Tod —

um so verlockender nur das Leben:

Wie schwellen die Lippen des Lebens so rot!

Der Kontrast wird höher und aufs höchste geführt in der zweiten Strophe. Bei der Einbringung der Urnahrung des Menschengeschlechtes pflegt irdische Lust auf das höchste zu steigen: wieviel mehr noch der gleichzeitig drohenden Vernichtung gegenüber! Da erreicht das jubelnde Existenzgefühl des Momentes ein Maximum: Liebesverlangen! Mitten zwischen die tanzenden Paare kann der Blitzstrahl fahren, zwischen Mund und Mund:

Von Munde zu Munde
Ist Raum für den Tod —

um so verlockender nur die Liebe:

Wie schwellen die Lippen des Lebens so rot!

Und irren wir, wenn wir hierin noch eine weitere Vertiefung sehen? Überall neigt Meyer dazu, Liebe und Tod auch begrifflich eng zu paaren (siehe z. B. oben etwa Eros-Thanatos, oder besonders »Der Kamerad«,

S. 192), eines aus dem anderen hervorgehen zu lassen, ja fast gleichzusetzen, da es über die höchste Lust, Liebe, hinaus nur Tod noch geben kann: lauert also nicht in noch viel tieferem Sinne Gefahr zwischen den Garben? Von Munde zu Munde ist Raum für die Liebe — und das höchste Leben trägt den Tod in sich.

Von der Stimmung dieses Gedichts muß man ausgehen, wenn man Meyers Vorliebe für das extrem dionysische, bacchantische Lebensgefühl der Renaissance — höchste Lebensliebe dicht neben Todesgefahr und -not — verstehen will.

Als Symbol dionysischen Lebensgefühls hatte er im »Erntegewitter« herkömmlich und dem alten Kult entsprechend den Wein gebraucht (eine verwandte Stimmung in der »Veltlinertraube«, S. 72, mit der er sich identifiziert, pantheistisch glühend wie im »Lieblingsbaum« [s. o. S. 38] nicht umsonst spielt der Wein in Meyers stark sinnlicher Natur und Dichtung eine große Rolle), im »Schnitterlied« ersetzt er das »volle Glas«, den »Becher«, durch das »Brot«, weit besser als Symbol fruchtbarer Lebensfülle, weil es aus der Situation unmittelbar hervorgeht. Brot und Wein sind die Symbole der Gleiches bedeutenden eleusinischen Mysterien (vgl. Hölderlins »Brot und Wein«); hier aber, bei einem Erntegedicht, paßt das Brot allein besser.[1])

[1]) Die innere Zusammengehörigkeit beider Gedichte, auf der die Nebeneinanderstellung beruht, erkennt man im einzelnen am besten aus einer Übersicht der parallelen Spezialmotive.

I. Erntegewitter.	II. Schnitterlied.
Blitz — Garben — Dirnen — Nacht [offenbar = später Abend, Nebensinn allenfalls: Gewitterdunkel] — Blitz — auf einer goldnen Garbe thront — Maid — Das volle Glas — mit nacktem Arm — als brächte sie's — Glut, die sie umflammt — Dunkel — Becher — Blitz.	Buben und Dirnen — Mit nackenden Armen — donnernden dunklen Gewittern — Von Garbe zu Garbe — thronet ihr Schönen auf güldenen Sitzen — Garben — umflimmert von Blitzen — bringen das Brot.
Nur I gehören natürlich die rein malerischen Bestandteile des (dramatisch erregten!) Genrebildes an: »Der Erntewagen schwankt — Zwei schwarze Rosse bäumen sich. Die Peitsche knallt. Sie ziehen an. Vorbei.«	Nur II gehören die Bestandteile an, in denen der ausgesprochene und neuvertiefte Sinn des Themas dargestellt wird: »Gerettet das Korn! — Und nicht einer, der (Nicht eine, die) darbe! — Wir bringen das Brot! Zum Reigen .... Runde!« Und bei beiden Strophen Abgesang und Refrain.

Es ist doch wohl bei dieser inneren Verbundenheit der Gedichte kaum anders denkbar, als daß »Schnitterlied« aus dem »Erntegewitter« irgendwie entstanden ist. Und so ist es auch.[1])

Wie sehr die Entwicklung des Themas hier an die Betonung und Vertiefung des Gefahrmoments gebunden war, lehrt die erste Fassung des Schnitterliedes, die hier ausnahmsweise mitgeteilt sei (Das Schweizerhaus, Jahrg. VI, 1877, S. 129, Moser II, 81):

Erntelied.

Wir schnitten die Saaten, wir Knaben und Dirnen
Mit rüstigen Sicheln und triefenden Stirnen,
Von rollenden Wolken bedroht.

Ein schmetternder Schlag — und die Hoffnungen starben,
Wir bringen die hastig geladenen Garben —
Wir bringen das Brot.

Hoch thronet ihr Schönen, umschimmert von Blitzen,
Mit flatternden Haaren auf güldenen Sitzen —
Wie schwellen die Lippen euch rot!

---

[1]) Aus der keimreichen Urform des folgendes Gedichts »Auf Goldgrund«, das ursprünglich (zunächst 1865) »Der Erntewagen« hieß (abgedruckt bei Moser II, 7, bei Kraeger, S. 191), sind offenbar die beiden vorliegenden Gedichte (zunächst »Erntegewitter«) entsprungen, und zwar aus der dritten und zum Teil vierten Strophe:

(Str. 3.) Da winkt auf hellem Grunde
Des Abends mir ein Bild (!):
Es wird zur letzten Stunde (vgl. ‚Nacht': »Erntegewitter«)
Ein Wagen dort gefüllt;
Sie schichten dunkle Garben
So rüstig und so leis,
In des Tages letzten Farben (siehe oben!)
Mit unverdrossenem Fleiß.

(Str. 4.) — Es schwankt mir eine Strecke
Der schwere Wagen nach (vgl. »Der Erntewagen schwankt« in »Erntegewitter« und der Schluß bis »Vorbei!«).

Der Tatbestand ist einleuchtend. Das Neuhinzugekommene wäre das Gewittermotiv, und, klar ausgesprochen im »Schnitterlied«, dessen tieferer Sinn. Aus dem ursprünglichen »Erntewagen« (der übrigens in »Romanzen und Bildern« in einer stark veränderten und gekürzten, fast neuen Form erschien, in der »mit heilig goldnem Grunde« vordeutete; Moser II, 8, Kraeger, S. 192) hätten sich also mit der ganz veränderten späteren Fassung »Auf Goldgrund« (dies ebenfalls verändert, endgiltig in Gedichte 3, 1883) drei Gedichte entwickelt. Diese Beobachtung wäre bei Moser und Kraeger nachzutragen.

Zum Tanze, zum Tanze, zur fliegenden Runde!
Vom schäumenden Becher zum durstigen Munde (»Von Becher zu Munde« Ged.[1])
Ist Raum für den Tod.

Man sieht, wie Meyer nachher die Akzente anders disponiert, die poetisch nahrhafteren Motive aus diesem ersten Zusammenhang heraus an fruchtbarere Stellen verteilt und die Hauptlinien stark ausgezogen hat. Höchst belehrend, wie er den schlummernden Kontrast »Wie schwellen die Lippen euch rot!« — — »Ist Raum für den Tod!« zum funkelnden Leben der Antithese im nachdrücklich zweimal wiederkehrenden Refrain erweckt hat. Daß er von dem abgebrauchten »Zwischen Lipp' und Kelchesrand« zu dem so viel originelleren »Von Munde zu Munde« gekommen ist, fiel ihm dabei als Nebengewinn in den Schoß. Vor allem aber liefert die Parallele

Erntelied.	Erntegewitter
Mit flatternden Haaren auf güldenen Sitzen	Der das gelöste Haar den Nacken peitscht,

der in der endgiltigen Fassung »Schnitterlied« nichts mehr entspricht, den Beweis, daß tatsächlich »Schnitterlied« (»Erntelied«) aus »Erntegewitter« entstanden ist. Und das ist auch für das Prinzip der Anordnung äußerst wichtig. Auch der »schäumende Becher«, der sachlich im »Erntelied« nichts zu suchen hat, jedenfalls weniger als das Brot (siehe oben), dem aber im »Erntegewitter« das »volle Glas« und der »Becher« entspricht, ist ein beweisendes Rudiment[1]), in der endgiltigen Fassung des Gedichts »Schnitterlied« kommt er nicht mehr vor. —

Aber die Erntegedichte sind noch nicht zu Ende. Noch folgt »Auf Goldgrund«, die letzte Fassung des früheren »Der Erntewagen«, aus dem außerdem »Erntegewitter« und »Schnitterlied« entstanden sind (s. S. 48, Anmerkung 1). Das Zusammenfließen des Farbeneindrucks im Museum (»Goldgrund« der alten Bilder) und nachher auf den frisch geschnittenen Ährenfeldern (Goldgrund der »Abendglut«) und die gedankliche, allerdings etwas dünne, Zusammenbiegung von beidem und gemeinsame Ausdeutung (»heil'ge Würde«) zeigt in paradigmatischer Weise Meyers Neigung zu Parallelismus und Symbolik, die aber beide erst von der konkreten Anschauung ausgehen: »Farbenkomposition« eines Gedichts (s. o. S. 28, Anm. 2).

[1]) Wenn das Bild edler wäre, möchte man hier wirklich von »Nabelschnur« sprechen. Siehe dasselbe Verhältnis später bei »Michelangelo und seine Statuen« und »In der Sistina«, I. Fassung (Charon-Strophe).

Das Museum ist ein dem Erntemilieu von Haus aus fremdes, also neues und peripheres Motiv. Der feierlich-ernste Schluß hat etwas mild Beruhigendes: darum schließt dies Gedicht (das früheſt entstandene mindestens der drei letzten!) die Gruppe ab.

Das folgende, kurze »Requiem« paßt sehr gut zum Anschluß, wegen seiner ruhig-friedevollen Stimmung, und weil es ebenfalls ein Abendgedicht ist — beides hängt diesmal eng zusammen; und so ergibt sich ein wirkungsvoller Kontrast zu den latent oder wild bewegten Abendgedichten vorher: »Vor der Ernte«, »Erntegewitter«, »Schnitterlied«. Die beruhigte Stimmung des der Erntegruppe vorhergehenden »Im Spätboot« kehrt wieder: im letzten Erntegedicht »Auf Goldgrund«, in dem die Ernteunruhe ausschwang, eintretend, ist sie im »Requiem« voll vorhanden.[1])

Eine Ruhe freilich, die vielleicht auf eine noch ganz andere hindeuten soll:

Requiem.

Bei der Abendsonne Wandern
Wann ein Dorf den Strahl verlor,
Klagt sein Dunkel es den andern
Mit vertrauten Tönen vor.

Noch ein Glöcklein hat geschwiegen
Auf der Höhe bis zuletzt.
Nun beginnt es sich zu wiegen,
Horch, mein Kilchberg läutet jetzt!

Das meisterhafte Gedicht, das allein den Irrtum widerlegen könnte, Meyer sei des lyrischen Urlauts gar nicht fähig gewesen, scheint ausschließlich dem Sinn seiner Worte zu entsprechen, ganz einfach zu sein. In der Tat kann es in dieser Auffassung vollkommen bestehen.[2])

Wenn man indessen erwägt, wie häufig und wie selbstverständlich sich bei Meyer gerade sowohl mit dem allmählichen Erblassen des Tageslichtes auf den Höhen und Firnen als auch mit dem allmählichen Verklingen von Glocken (Kirchen- und Herdenglocken) die Todesassoziation

[1]) Das Crescendo und Decrescendo der Stimmung ist in der Abteilung »Stunde«, ihrem Sinn gemäß, besonders zu spüren. Das Musikalische bei Meyer sollte überhaupt über dem Plastischen und Architektonischen nicht vergessen werden, und zur Architektur gehört es sogar.

[2]) »Es ist mir heute so gemütlich in meinem Dörfchen [Kilchberg]. Bald beginnt das Geläute.« An Lingg, Neujahrsnacht 1880/81 (Frey, Br. II, 308).

verbindet (einige Beispiele unten)[1]), wenn man ferner bedenkt, daß im

[1]) Beide Todessymbole, das visuelle und das akustische, eng zusammen, wie meiner Auffassung nach im »Requiem«, ja geradezu verschmolzen, in dem Gedicht: »Auf dem Canal grande«, S. 149:

(Str. 1) Auf dem Canal grande betten
Tief sich ein die Abendschatten,
Hundert dunkle Gondeln gleiten
Als ein flüsterndes Geheimnis.

(Str. 2 und 3 entsprechend).

(Str. 4) Eine kleine kurze Strecke
Treibt das Leben leidenschaftlich
Und erlischt im Schatten drüben
Als ein unverständlich Murmeln.

Ganz ähnlich, nur nicht so verschmolzen, im »Glöcklein« S. 98:

Die Sterbende erzählt ihren Traum:

Die Herden kehren alle heut nach Haus.
Das ist die letzte wohl? Nein, eine noch:
Noch ein Geläut klingt an und eins klingt aus!
Das endet nicht! Da kam das letzte doch!

Mich überflutete das Abendrot,
Die Matten dunkelten so grün und rein,
Die Firne brannten aus und waren tot,
Darüber glomm ein leiser Sternenschein —

Da horch! ein Glöcklein läutet in der Schlucht,
Verirrt, verspätet, wandert's ohne Ruh —
— — — — — — — — — — — — — —
Das Glöcklein! Wieder! Hörst du's? Gute Nacht ....

Ferner, parallel damit, die beiden folgenden Gedichte, S. 101:

»Ich würd' es hören.«

— Doch klänge sanfter Glockenchor,
Ich ließe wohl mich stören
Und lauscht' ein Veilchen gern empor,
Das Herdgeläut zu hören.

und S. 100 »Spiel«:

— Wir sprangen über Stock und Stein
Bergan und wieder in das Licht hinein,
Und noch einmal und noch einmal,
Bis uns entschlüpft der letzte Sonnenstrahl.

Wir springen rüstig über Stock und Stein
Und mitten wieder in den Tag hinein
Und noch einmal und noch einmal,
Bis uns entschlüpft der letzte Lebensstrahl.

Hier und im folgenden nur je eine der beiden Todesassoziationen Musik und Tod, besonders »Der Kamerad«, S. 192:

nächsten Gedicht von einer Wolke die Rede ist, die »am Himmel und hinein« fährt, und daß die Überschrift nicht »Abendläuten« oder »Ave Maria«, sondern eben »Requiem« heißt, so kann man den Gedanken nicht ganz abweisen, daß Meyer hier in paradigmatisch einfacher, klassischer Weise seine Hauptsymbole für den Tod (das visuelle und das akustische) vielleicht unbewußt zusammenstellend, den Gedanken an sein eigenes künftiges Requiem-Läuten in dem Kirchlein zu Kilchberg im Gedicht versteckt hat — vielleicht nur durch die Anordnung. »Hin und wieder etwas Intimes hinein versteckt«, schreibt er an Louise v. François bei der Zusammenstellung seiner Gedichte.

Mit dem Tode schloß ich Kameradschaft.
Über einem vollen Humpen saßen
Oft wir nächtens und philosophierten,
Auch zusammen gingen wir spazieren,
Lauschten mit elegischen Gefühlen
Nach dem Pilgerruf der Abendglocke. —

S. 179: »Das Ende des Festes«:

— Um die welken Kränze zieht ein Singen . . .
Still! Des Todes Schlummerflöten klingen!

S. 227: »Die sterbende Meduse«:

— Sie hört die Hirtenflöte wieder blasen
Und lauscht. Sie zuckt. Sie windet sich. Sie ruht.

Sonnenuntergang und Tod im »Zwiegespräch«, S. 175:

Sonne:

Meine Strahlen sind geknickte Speere,
Ich versank in blut'ger Heldenehre —

Abendröte:

(Str. 4) Darf ich nicht ans Sterben mich gewöhnen
Mit den sanften, mit den grünen Tönen? —

Vgl. damit in der »Richterin«, S. 381: »Er [Wulfrin] blieb unter seiner Arve, bis die Sonne niederging und der Tag ihr folgte. Und wie sie mit gebrochenen Speeren sich legte und ihr Blut am Himmel verströmte, erlosch er mit ihr und sah sich die Schwester, wie das Spätlicht, im grünen Gewande und auf stillen Sohlen nachschreiten. — ‚Sie werden drüben einen Krieger brauchen' sagte er sich —.«

»Kaiser Sigmunds Ende«, S. 319:

Fröhlich will ich fahren tief ins Abendrot,
Sei mein schlanker Läufer, spring, Gevatter Tod!

Wie die wandermüde Sonne niedersank,
Öffnet er die Lippen als zum Abendtrank,
Dann ist er entschlummert in der dunkeln Flur —

Die in der ersten Auflage der »Gedichte« eingefügte (im ersten Druck Deutsche Dichterhalle, Bd. IX, 1880, S. 297, noch nicht vorhandene), später wieder getilgte Mittelstrophe

»Viele Schläge, viele Schläge
Thut an einem Tag das Herz,
Wenig Schläge, wenig Schläge
Thut im Dämmerlicht das Erz!«

bestätigt meine Auffassung. Die Parallele Herz-Glocke an sich; und — einmal schlägt auch das Herz mit wenigen Schlägen aus.

Zwei Abendhimmel-Gedichte folgen: »Abendwolke« und »Mein Stern«. Der Parallelismus des Motivs, der äußeren und inneren Geste (Aufblick zum Himmel) und der Stimmung — ergeben, religiös — ist klar. Das Gedicht »Mein Stern« ist erst lange nach dem ersten Erscheinen der »Gedichte« (1882) entstanden, und zwar nach Meyers langer Krankheit (seit Weihnachten 1887) im Winter der allmählichen Genesung 1888/89, in dem laut Frey, S. 340, die Gestirne mit ungewöhnlichem Glanze funkelten. Derselben Zeit entstammen, wie Frey bemerkt, die bereits besprochenen Gedichte »Der Lieblingsbaum«, »Lenz, wer kann dir widerstehen?«, »Votivtafel«, ferner die hier unmittelbar folgenden »Mein Jahr«, »Wanderfüße«, das düstere »Auf dem Canal grande« (früher »Auf dem Canal grande II«) und endlich die letzte, glückliche Fassung des tiefernsten Epiloggedichtes »Ein Pilgrim«. Wir haben also bei diesen Gedichten, die erst in späteren Auflagen aufgenommen werden konnten, die Möglichkeit der Kontrolle unserer Auffassung von der sinnvollen Anordnung der Gedichte, und in den beiden schon besprochenen Fällen, wie in dem vorliegenden, entspricht die Einordnung durchaus dem angenommenen Gedanken- und Gefühlsgang der betreffenden Gruppe. »Lenz, wer kann dir widerstehen« und »Der Lieblingsbaum« (die beiden neuen Gedichte hintereinander wie hier »Mein Stern«, »Mein Jahr«) leiteten äußerst passend von der »Lenzfahrt« zum »Verwundeten Baum« über, »Votivtafel« war die glückliche, antik-hellere Parallele (Genesung) zu den »Harmesnächten«; der Sinn der Überleitung im vorliegenden Fall ist folgender.

Es liegt, wie auch Frey a. a. O. hervorhebt, an Meyers quälender Krankheit und der »langsamen Wiedererstarkung«, daß der alternde Dichter auch in den Gedichten jener Zeit sich das Lebensende nahe gerückt fühlt; daher so oft die sanfte Ergebung, die leise Schwermut, das »letzte frische Hoffen«. Daher die religiös gefärbte Empfindung auch in unserem Gedicht:

In die Bangnis, die Bedrängnis funkelt
Er mit seinem hellsten Strahle gern,
Und je mehr die Erde mählich dunkelt,
Desto näher, stärker brennt mein Stern.

Von der an dieser Stelle konzentrierten Empfindung aus stellt sich die Gefühlsparallele mit dem vorhergehenden älteren Gedicht »Abendwolke« am tiefsten her, das, wenn nicht schon vorher, so jetzt durch diese Anordnung die Tiefe religiös-symbolischer Bedeutung bekommt (oder eben um so stärker erhält).

— Nur oben in dem Äther
Der lauen Maiennacht[1]),
Dort segelt noch ein später,
Friedfert'ger Ferge sacht.

Die Barke still und dunkel
Fährt hin im Dämmerschein
Und leisem Sterngefunkel
Am Himmel und hinein.[2])

Von diesen beiden an das Lebensende leise rührenden Gedichten fällt, wie mir scheint, der Schein gleicher Auffassung auf das unmittelbar vorhergehende »Requiem« (auch ein Abendhimmel-Gedicht) zurück. —

Die beiden folgenden Gedichte bilden ebenfalls eine Gruppe, und zwar ganz besonderer Art. Nicht nur sind auch sie beide, wie das vorhergehende, jener Genesungsperiode mild elegischer Stimmung entsprungen und daher nachträglich hier eingefügt; sie haben einen besonderen Charakter und infolgedessen eine besondere Funktion innerhalb des ganzen Cyklus. »Sein Jahr« rechnet der Dichter nicht von Winter zu Winter oder Lenz zu Lenz oder Herbst zu Herbst, nein, vom ersten Sommergewitter zum ersten Sommergewitter des nächsten Jahres: »Nein, in Flammen werd ich älter und in Flammen wieder jung«. Die »Wanderfüße« sind das letzte, was dem alternden Dichter »von den ruhelosen Jugendtrieben geblieben« ist. Sie tragen ihn in treibender Unrast durch den »Lenz und seine Flöten« (vgl. »erstes frisches Singen« »im Wald«: »Mein Jahr«), die »Sommerabendröten« (vgl. die vorhergehenden Sommerabendgedichte), den Herbst mit seinen »gefüllten Kufen« (vgl. »Kelter«: »Mein

[1]) Dies Motiv fällt — belanglos — einmal aus der sonstigen Sommerfiktion der Umgebung (vgl. die Gedichte S. 66 und 70) heraus.

[2]) Phantastische Wolkenbilder sind ein Lieblingsmotiv Meyers; vgl. beispielsweise nur das »himmlische Fest mit langsam sich wandelnden Gestalten« Richterin S. 351. Oder das unterdrückte Gedicht »Abendwolke«, Frey, S. 227. Oder den »Gesang des Meeres« S. 171. Vgl. oben S. 42, 52.

Jahr«), auf »des Winters weißen Stufen über die verschneite Jahreswende« (vgl. »vom letzten Schlittengleise bis zum neuen Flockentraum«: »Mein Jahr«) — in beständigem »Reiseschritt«, »rastlos schreitend ohne Ziel und Ende«,

Finden möcht' ich ohne Sterbebette
Meinen Füßen eine Ruhestätte ....

die Parallelität des Lebensgefühls in den beiden Gedichten ist ebenso klar wie ihr paralleler innerer Bau. Es sind beides ausgesprochen chronographische Gedichte, echte Zeitgedichte, die das große Thema Zeit, von der Seele aus betrachtet (vgl. Georges »Jahr der Seele«), recht im Sinne des Grundgedankens der Abteilung »Stunde« tiefsinnig abwandeln — auf der Höhe des Jahres, auf der Höhe des Sommers: zur Zeit der Gewitter, mit denen, nach der dionysischen Auffassung des Dichters, es eigentlich beginnen sollte. Die Zeit, als das Element, durch das wir alle »hinwandeln«, das aber, im Gegensatz zu Kellers Vers, nicht »stillsteht«, sondern auch selber wandelbar ist, wird mit sinnschwerer Symbolik zwiefach betont an der Stelle des Cyklus, wo das Jahr sich wendet — es folgen die Weingedichte, die an den Herbst denken lassen, und die Herbstgedichte selbst. Der starke Einschnitt (aber nicht etwa in der mathematischen Mitte des Cyklus), das Aufzeigen der Spindel, die das Gehäus des Cyklus innerlich trägt, ist deutlich und beabsichtigt. Dabei ist das Schöne, daß das Thema beider Gedichte, Umlauf des Jahres und der Jahre, Umlauf des Lebens, schon soeben vorgeklungen hat im vorhergehenden »Mein Stern«, das in dem »mählichen Dunkeln« der Erde und um so helleren Aufleuchten des Lebenssterns (Str. 3) das Motiv allmählichen Ablaufens der Lebenszeit schon anschlug.

Der Spätsommer und Herbst gehören den Früchten, und zwar den Urfrüchten, den darum symbolischsten: Wein und Korn. Darum folgen jetzt, paarweise, »Die Veltlinertraube«, voll dionysischen Lebensgefühls, sinnlich, pantheistisch[1]), und, im engen Anschluß von Gedichtanfang an

[1]) Hat Meyer, den ja mit jeder seiner Dichtungen ein Ganzpersönliches verband, hier wohl nicht an seine eigene Reife, seiner Sinnesart entsprechend, gedacht? an die ästhetische, wie er an die ethische denkt im »Hutten«, 56. Gesang:

Und schwerer hangt die Traube schon am Schaft,
Sie schwillt und läutert ihren Purpursaft,

Sie fördert ihre Reife früh und spat —
Was meinst du, Hutten? auch die deine naht!

Meyer spricht von der »Spät-Reife seiner Natur«: an Haessel, Pfingstmontag 1885 (Frey, Br. II, 122).

Gedichtende, der »Weinsegen« mit der erstaunlich gelungenen behaglichen Geistererscheinung, dem segnenden Abt. Die Weinblüte kommt nach der reifenden Traube, nicht nur weil diese — Begriff und Anschauung: Wein — die Hauptsache ist (vorgedeutet schon in der »Kelter« und den »gefüllten Kufen« der beiden der »Veltlinertraube« unmittelbar vorhergehenden Gedichte), sondern weil das betreffende Gedicht ein episches ist. In den lyrischen Abteilungen stellt Meyer die epischen Gedichte nach, in den epischen die lyrischen. (Vgl. z. B. noch »Die Schlittschuhe« in dieser Abteilung.) Nach dem Wein das Korn, wie in der Wirklichkeit: der »Säerspruch«[1]), dessen Schluß natürlich symbolisch:

Und keines [Korn] fällt aus dieser Welt
Und jedes fällt, wie's Gott gefällt.

(Anschluß an Christi Parabel vom Sämann).

Danach mag das Gedicht »Einem Tagelöhner«[2]) seltsam erscheinen. Was soll es hier? Warum steht es gerade hier? Die Lösung liegt in der zweiten Strophe:

Sorgtest für die fremde Frucht,
Für die fremde Traube.

Die vorhergehenden Korn- und Weingedichte werden damit zusammengefaßt. Dazu kommt die Parallele des Erdarbeiters

(Str. 1) Lange Jahre sah ich dich
Führen deinen Spaten —
(Str. 4) Laste dir die Scholle leicht,
Die du täglich hubest!

mit dem Säer. Endlich: das Gedicht ist ein Toten- und Grabgedicht: Darum paßt es, besonders mit seinem angeführten Schluß (»Scholle«) zum symbolischen Schluß des Säerspruches. Auch der tote Tagelöhner ist solch ein in die Scholle gelegtes Samenkorn.

Die zwei sich anreihenden Spätherbstgedichte sind wunderschöner, hoffnungsfreudiger Weise zwei Sonnengedichte (Parallele): das unvergleichliche »Ewig jung ist nur die Sonne, sie allein ist ewig schön«[3]) und die souverän mythologische »Novembersonne«, die

[1]) Dasselbe Thema, das Säen als eine schier heilige Handlung, im 30. Gesang von »Huttens letzten Tagen«: »Der Uli.«

[2]) Vgl. das bekannte Gedicht »Auf das Grab eines Tagelöhners«.

[3]) Urform dieses Gedichts eine Strophe einer neunzehnjährigen Leipzigerin als Autogramm »flugs hingeschrieben« am 15. November 1883 (Frey, Br. I, 168).

wiederum ein chronologisches, zeitüberschauendes Element in dem Rückblicken auf das Jahr der Sonne enthält, die nun, nach der Kelter, sich erst als freier Ritter auf der Fahrt ergötzen kann, nachdem sie erst gleichsam ein Ackerknecht, ein Schnitter, und zuletzt ein Traubenkoch gewesen (vgl. den ganzen Cyklus!). Auch die Sonne, die doch »ewig jung und ewig schön« ist, unterliegt so, in gewissem Sinn, dem Gesetz der alles wandelnden Zeit.

Winter ist durch den Eislauf, Meyers »einzige Jugendlust« charakterisiert. »Aus der Höhe« und »Die Schlittschuhe«, eine zart-männliche Liebesanekdote, ganz in der Art der »Gelöschten Kerzen«. Es hätte, wie jenes, an die Gedichte von der Liebe angehängt werden können, war ihm aber allzu ähnlich; darum, der Abwechslung wegen, hat für die Einordnung das Behandlungsmotiv (Eislauf) über das Grundmotiv (Liebe) den Sieg davon getragen.

Der Schluß des Jahres ist tief symbolisch: noch zwei Gedichte aus der Winterzeit, deren zweites aber schon kaum mehr winterlich empfunden wird. Im ersten, »Begegnung«, begegnet der Dichter im tiefverschneiten Walde einem Reiter — sich selbst, und erkennt sich erst langsam wieder, als Roß und Reiter schon in Tann und Schneegeflock verschwunden sind: Symbol für das Ich, das sich mit der Zeit schier bis zur Unkenntlichkeit mitwandelt, aber doch im Grunde dasselbe bleibt — jahrein, jahraus, jahraus, jahrein. Dies Gedicht (in dem übrigens ein vernehmbarer Lenauton anklingt) kann natürlich nur am Schluß dieser Horengedichte stehen.

Aber den Schluß des Jahrescyklus macht, geistreich, positiv und schön, nicht der Endtag, der Silvester, den machen die »Neujahrsglocken«.[1]) Nicht toter Abschluß, lebendiger Ausblick ist das Ende!

Aber noch nicht das Ende der Abteilung »Stunde«. Noch fehlt der Rahmen. Noch fehlt die tiefste Meinung über das Heut, den Tag, die Zeit. Sie sagen die allgemeinen Zeitgedichte »Das Heute« und »Unter den Sternen«.

---

[1]) Urform der »Neujahrsglocken«, viel weniger prägnant, Frau Eliza Wille gewidmet, 26. Dezember 1874, Frey, Br. I, 148—149. —

Die wichtigsten Verse des Gedichtes sind:

Leis verhallen, die zum ersten riefen,
Neu Geläute hebt sich aus den Tiefen.

Darin steckt das Zeit-Thema. Altgewordenes verhallt, Neues erhebt sich: Glockenläuten, Menschenstimmen, Zeiten — Einfache Beobachtung gleichzeitig Symbol, wie stets bei Meyer. Die ausgeführtere Allegorie in der vorhergehenden sinnverwandten »Begegnung« ist ein Beispiel einer auch allgemein geistesgeschichtlich älteren lyrischen Manier.

Das Heut ist einem jungen Weibe gleich.
Schlag Mitternacht wird ihm die Wange bleich.

Nun das plötzliche Altwerden, ergreifend geschildert — —

Die Horen kleiden dicht in Schleier ein
Und führen weg ein greises Mütterlein.

Eiligste Vergänglichkeit, das eigentliche Charakteristikum der Zeit.

Das ist allgemein abschließend. Aber für Meyer noch nicht genügender Abschluß. Noch sind wir innerhalb der rein irdischen Betrachtungsweise. Darüber schwingt sich das allerletzte: »Unter den Sternen«. »Unter den Sternen«: ein rechtes Symbol für die wechselnde »Stunde«, die sie regieren, aber auch Bezeichnung alles Irdischen, im Gegensatz zu »Über den Sternen« —. Wer in der heißen Tagessonne, im Erdenstaub, nach einem Ziele ringend, sein Gespann antreibt — wie kann der an das Dasein der Sterne glauben? (Str. 1). Wenn aber die Rosse ermüden, die Welt dunkelt, dann treten sie hervor:

Die heiligen Gesetze werden sichtbar.
Das Kampfgeschrei verstummt. Der Tag ist richtbar.

Der lärmvoll-irdische Tag, ja das ganze unzulängliche irdische Wesen selbst, saeculum, tritt vor den Hintergrund und den Richterstuhl der aeternitas.

So ist der höchste, wölbende Bogen da: noch über dem des Gedichts »Das Heute«, das, irdisch befangen wie es blieb, nun überhöht wird durch die Beziehung auf das Metaphysische, Transzendente. Es ist der äußerste Ringabschluß der Zeit, die höchste, zeitlose Bekrönung.

Und doch schließt es sich, wie alle Zeit selbst, in das Vorhergehende. Ein Tag wird in seinem allmählichen Vergehen kurz geschildert, wie soeben sein letztes Sterben, relativ lang, im parallelen »Das Heute«. Und, wenn wir zurückblicken — es ist ein Abendgedicht; mit einem »Morgenlied« begann der Lauf des Jahres: so sind es doch die Morgen- und die Abendstunde, die Tageszeiten, die die wechselnden Jahreshoren umrahmen.[1]) Ernst in Anmut: schönerer κόσμος ist kaum denkbar.

[1]) In den Gedichten der Lenzgruppe ist Morgen, oder wenn keine Tageszeit ausdrücklich genannt ist, wenigstens fühlbare Morgenstimmung; in den Sommergedichten fast immer Abend (natürlich nicht in der »Veltlinertraube«, Mittag oder Nachmittag, und im »Weinsegen«); niemals Abend im Herbst und Winter, abgesehen von den »Neujahrsglocken« (Mitternacht) und dem allgemeinen Schluß »Unter den Sternen«. — Der Sommerabend ist die poetische Tagesstunde der schönen Jahreszeit auch für diesen Dichter.

»Stunde«

1	[illegible]	Neue Tage hore, neue Lebenshore Hoffnung!		Auftakt
	[illegible]	Symbol für den »jung alten« Dichter		
	Das tote Kind	Zweifel: Lenz fragt vergebens nach mir –		
	Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator	1. Jugend! 2. Zweifel! 3. Tod!	**Verjüngungsproblem des Alternden**	
	Maientag	Bestätigung der neuen Jugend		
	Was treibst du Wind	Jubel, es ist keine Täuschung!		
	Lenzfahrt	Beständige Sehnsucht nach dem Lenz, gerade jugendlich im Alter		Lenz
	Lenz, wer kann dir widerstehn	Endgiltige positive Losung		
	Der Lieblingsbaum	Vollendung des Lebens, pantheistisch	**Baumgedichte** Baum und alternder Mann **Ausklingen des Verjüngungsproblems**	
10	Der verwundete Baum	Symbol des Narbenvollen		
	Das bittere Trunklein	Wald und Seele, »Gemme« als symbolischer Vorklang, kein Trost (Abend)	Kein Trost, weil subjektiv; (Parallelsituationen)	
	Abendrot im Walde	Subjektive Verzweiflung des Jünglings		
	Jetzt rede du!	Objektive Betrachtung des Mannes	**Waldgedichte**: Wald und Seele!	
	Die Lautenstimmer	Wald und Seele das seelische Instrument rein gestimmt Ausklang	Ruhe, weil objektiv hingegeben, und Reinstimmung	
15	Sonntags	Entheiligung, solange keine reine Stimmung	**Waldseegedichte**: Ruhe und Unruhe der Seele still schöner Abend; beklommener Abend)	
	Schwüle	Seelische Krise		
	In Harmesnächten	Nordisch, dunkel	**Verbindung mit göttlicher Hilfe auf nächtlichem Lager**	
	Votivtafel	Antik südlich, heller		
	Eingelegte Ruder	Seel Frage	Schwermütig dumpfe Abendstimmung, und einziger Trost	**Lebensstimmungen,** sich entwickelnd
20	Ein bißchen Freude	und Antwort		
	Im Spatboot	See	Volle Beruhigung in Spätabendstimmung Ausklang	
	(Von 11 an fünfmal Unlust und Trost hintereinander)			Sommer
	Vor der Ernte	Vorbereitend, landschaftlich (Abend)		
	Erntegewitter	Dionysische Lust mit dunklem Hintergrund, Bild	**Erntegedichte**: Hochsommer, Gewitter; höchste dionysische Lebensintensität gerade in Gefahr des Todes	
	Schnitterlied	Höchste dionys. Lust in Todesgefahr, direkter seelischer Ausdruck: Lied!		
25	Auf Goldgrund	Ernteeindruck, Kunsteindruck verschmolzen: ausleitend Abend		
	Requiem	Abend, Tod?	(Beruhigung:) ↓	
	Abendwolke	Symbol des Eingehens zum Himmel	**Abendgedichte,** religiös beruhigt, tröstlich	
	Mein Stern	Nahegefühlter Tod und Jenseits		
	Mein Jahr	Jahreseinschnitt Wende des Jahres	↓ **Schicksalsgedichte** (»Zeit«)	
30	Wanderfüße	Jahreseinschnitt: Ruhelos durch alle Jahreszeiten, bis zum Tod		
	Die Veltlinertraube	Natur-sinnliche Einfühlung	**Wein** (Reife und Blüte) = Sehnsucht nach der Reife! (31)	
	Weinsegen	(In dieser Abteilung) nachgestellt, weil episch		
	Saerspruch	Saer, Erdarbeiter parallel	**Brot und Wein** (»Frucht« »Traube«)	
	Einem Tagelöhner			
35	Ewig jung ist nur die Sonne	Nur die Sonne bleibt in der Zeit	**Sonnengedichte** (Symbol ewiger Jugend) gerade in der Welkezeit	Herbst
	Novembersonne	Fast identisch.		
	Aus der Höhe	Eislauf, Anblick: Jugendreminiszenz	**Eislaufgedichte**	
	Die Schlittschuhe	Eislauf-Anekdote, als episch in dieser lyrischen Abteilung nachgestellt		
	Begegnung	Seinem Sinne nach und als unpersönlich nur am Schluß möglich)	Bleibt das Ich noch dasselbe im Wandel der Zeit? Vorläufiger Abschluß	Winter
40	Neujahrsglocken		Neuer Anfang! Früheres verhallt, Neues hebt sich	
	Das Heute	Vergänglichkeit, das Charakterist der Zeit, irdisch betrachtet, zeitlich	»Zeit« Gedichte doppelter Abschlußbogen	Schluß
	Unter den Sternen	Saeculum sub specie aeternitatis, metaphysisch, zeitlos		

Dritte Abteilung
»In den Bergen«

In der dritten Abteilung, »In den Bergen«, ist die Anordnung eine wesentlich leichtere und einfachere, entsprechend der größeren Gleichartigkeit der Grundempfindungen in den hier zusammengestellten Gedichten. Meyer hat in dieser Abteilung alles vereinigt, was sich auf sein Leben in den Bergen, seine zweite höhere Existenz, in der er erst eigentlich das Gefühl zu leben hatte, bezog; hatte doch dies Leben an sich schon, durch die große Naturumgebung, die reinere Luft, die natürlicheren Lebensbedingungen, mehr von jenem »großen Stil«, den er für seine Kunst, und recht verstanden wohl auch für sein Leben, so sehnsüchtig und nachhaltig erstrebte.[1]) Dadurch kommt in die Berggedichte, auch wenn sie in den Bergen nur konzipiert oder (meist wohl von der Schwester Hand) vorläufig fixiert wurden, eine größere Einheit der Stimmung als in die des Cyklus »Stunde«, in wirksamem, wohltuend wirksamem, wohl beabsichtigten Kontrast. Hatte der Hauptreiz dieses Cyklus, seiner Grundidee entsprechend, gerade in der Buntheit wechselnder Stimmungen bestanden, die auch das Dunkle anmutig im Reigen mit vorbeitanzen ließ, so erfreut jetzt die größere Gleichförmigkeit der erhabenen Natur des Hochgebirges, die erst gegen den Schluß hin bunteren Bildern aus mittlerer Berghöhe und Tal Aufnahme verstattet.

Denn es ist ein Aufstieg (in der freien Landschaft bewegten wir uns fast immer schon im Cyklus »Stunde«) in die Berge, der uns in der Anordnung vorgeführt wird, und ein Weilen dort; aber — und damit wird das Erlösende des Bergaufenthaltes für den Stadtmenschen festgehalten — kein Abstieg zur Stadt folgt. Es ist, als ob die Seele ewig dort bliebe.

Diese Anordnung ist mit leichter Hand durchgeführt. Reisestationen, eine bestimmte Reiseroute werden nicht ausdrücklich betont.[2]) »Schutzgeister« schweben über dem Ganzen: Goethe, und mit fühlbar größerer Wärme gezeichnet, Schiller, deren Namen so vieles mit der Schweiz ver-

[1]) »Großer Styl, große Kunst — all mein Denken und Träumen liegt darin« an Haessel, 16. Juli 1879 (Frey II, 86): »Es ist auch allein diese Passion, die mich Dinge leisten läßt, die über meine Naturanlage gehen«. (?)

[2]) Und der Dichter möchte ja auch dort sterben (»Die Bank des Alten«, »Noch einmal«) und begraben sein (»Die Bank des Alten«, »Läg ich dort unterm Firneschein«). »Zu Thale zu steigen, das wäre mir Schmerz« heißt es in dem letzten persönlich-lyrischen Firnengedicht des Cyklus (»Noch einmal«). Flachland und Stadt tauchen wenigstens nicht mehr auf.

bindet; unter solchem Schutze wird das Schweizervolk dauern. Eine allgemein symbolische Weihe also, die an die ähnlich einleitende Rolle von »Schillers Bestattung« (siehe oben 1. Abteilung) denken läßt. Ein zweites Symbol, aber schon ein spezielleres, ist der alte vom Vater vererbte »Reisebecher«, eine Erinnerung an die ersten Jugendfahrten, ebenfalls zur Einleitung, die sich aber damit schon zur ersten, allerdings ursprünglich unbeabsichtigten, Reisevorbereitung verengt. Auf derselben Seite wie dies unsäglich melodische Gedichtchen mit dem Reiz eines Rhythmus, der singt, hüpft und doch sehnsüchtig aushallt, steht das nur um zwei Zeilen längere: »Nach der ersten Bergfahrt. (Einem jungen Mädchen« gewidmet, eine höchst anmutige Kontrastparallele, wenn man sich den frischen Knaben und das (ausführlicher beschriebene) berggebräunte Mädchen, diese gleichsam eine Titelfigur, nebeneinander vergegenwärtigt. Ausnahmsweise einmal hier derselbe Rhythmus bei zwei parallelen Gedichten auf derselben Seite; zu dem Inhalt wenigstens der zweiten Hälfte des zweiten Gedichtes passen die achtfüßigen Trochäen des ersten vielleicht nicht mehr ganz so gut.

Es geht immer enger auf das Thema zu. »Das weiße Spitzchen« über dem Frühlingswald ruft den Stadtbewohner zu immer ungestümerer Sehnsucht auf, so daß er schließlich nicht einmal mehr die Schränke zuschließen mag: »Komm lieber noch heut!« Im Grund dasselbe Thema, nur vertieft und vergeistigt, behandelt »Firnelicht« (entstanden im Angesicht des Morteratschgletschers). Das »große stille Leuchten« der Firne als Hintergrund des ganzen Lebens, der gesamten Persönlichkeit, die so gern »ein Wort, ein Lied, ein kleines stilles Leuchten« zum Dank dafür der Heimat geben möchte. Die Gefühlsparallelität mit dem »Weißen Spitzchen« wird außer durch die Identität des erregenden Gegenstandes durch den vollkommenen sachlichen Parallelismus des Eingangs und besonders der zweiten Strophe betont (»Menschengewühl« — »Der Märkte Dunst, der Städte Staub«); auf demselben Kontrast beruhen beide Gedichte, nur daß beim zweiten, erweiternd, zu dem Gegensatz von Berg und Stadt, der Gegensatz des heimatlichen Berglandes, der Schweiz, zum Auslande dazutritt. Im nächsten ist er da, hoch oben angelangt, mitten in den Firnen:

In meiner Firne feierlichem Kreis
Lagr' ich am schmalen Felsengrate hier,
Aus einem grünerstarrten Meer von Eis
Erhebt die Silberzacke sich vor mir.

(Str. 4) Nur neben mir des Murmeltieres Pfiff,
Nur über mir des Geiers heifrer Schrei,
Ich bin allein auf meinem Felsenriff
Und ich empfinde, daß Gott bei mir sei.

So empfinden wir nun den Doppelsinn der Überschrift »Himmelsnähe« (entstanden am Jochpaß, Sommer 1859).

Wie paßt dazu aber das jetzt gegenüberstehende, traurig-schreckliche Kretinengedicht? Es scheint nur so schrecklich:

Der erloschne Blick [des Kretinen] erfreute
Sich, in einem kleinen blauen
Raum das Werk der Schwalben heute
Dieses kluge Werk zu schauen.

Blitzend kreiste das Geschwirre
An dem engen Horizonte,
Und das Lachen klang, das irre,
Drin sich doch der Himmel sonnte.

Hier ist auch die Krankheit leichter, in der »Himmelsnähe«: Gott ist bei diesem Enterbten wie beim Dichter, obwohl der es zunächst nicht einsah, in Gestalt der großen Gott-Natur hier oben, die sein Los erleichtert. Das Werk der Schwalben erhellt mit der Himmelstochter Freude auch das Kretinenantlitz. Insofern ist das Gedicht gerade ein tröstliches: »Allerbarmen« heißt es mit Recht. Der enge Zusammenhang mit »Himmelsnähe«, der die beiden so verschieden klingenden Gedichte zusammenstellen hieß, kommt am Schluß, im letzten Verse eines jeden heraus. Das ist charakteristisch für Meyers von jeher pointierende Art, die besonders die Schlußpointe überall scharf herausarbeitet.

Das Gefühl, mit Gott zu sein hier oben, in zwei Gedichten bisher, geht modifiziert weiter. Aber »Göttermahl« gibt, bei derselben vorausgesetzten Situation wie in »Himmelsnähe« (und im folgenden »Seelchen«), die spezifisch-leichtere, die weltlicher-antike Auffassung:

Str. 4. — Mit den sel'gen Göttern kost' ich da —
Die mich nicht aus ihrem Himmel stürzen —
Nektar und Ambrosia!
(Vorher schon »Juno« Str. 3.)

Es ist derselbe Vorgang, wie in der zweiten Abteilung die leichtere antike Auffassung der »Votivtafel« der dunkel-religiösen, christlichen »In Harmesnächten« nachgeschickt wurde (siehe oben S. 42; Sommer 1874, St. Wolfgang bei Davos).

Antik klingt auch die Überschrift schon des nächsten: »Das Seelchen« — die animula Kaiser Hadrians. Aber wie kommt der Todesgedanke — denn um den handelt es sich — in diesen höchsten Götterjubel: »Nektar und Ambrosia«? Gerade deswegen! Wir haben schon gesehen, wie selbstverständlich bei Meyer höchste Seligkeit — durch Natur und Liebe — in Todesgedanken übergeht. Über die Liebe hinaus ist keine höhere Seligkeit denkbar, und der Naturenthusiasmus gipfelt in der Selbstauflösung in die Natur. Das liegt vielleicht hier am Grunde der Empfindung. Mit Bezug auf letzteres verweise ich noch einmal auf die hier folgenden Gedichte — und darum folgen sie eben —: »Das Glöcklein« (Naturjubel — Tod) »Spiel«, »Ich würd' es hören«, (desgleichen) »Die Bank des Alten« (Nachklang); und, nach einer Pause, »Noch einmal«: »Jetzt bin ich ein Seliger! triff mich ins Herz!« So sind wir wieder beim Tode — aber in einer ganz ruhigen, wenn auch tiefernsten, doch überschauend lebenbesinnlichen Auffassung; im »Seelchen« meine ich (1871, Sommer, St. Wolfgang bei Davos).

Ich lag im Gras auf einer Alp,
In sel'ge Bläuen starrt ich auf —
Mir wars, als ob auf meiner Brust
Mich etwas sacht betastete.
Ich blickte schräg. Ein Falter saß
Auf meinem grauen Wanderrock.
Mein Seelchen war's, das flugbereit,
Die Schwingen öffnend, zitterte.
Wie sind die Schwingen ihm gefärbt?
Sie leuchten blank, betupft mit Blut.[1])

Die Hauptworte sind »flugbereit« und »blank, betupft mit Blut«. Die animula vagula, weiß von Anbeginn, unschuldig, durch Lebensleid und wohl auch =schuld zum Bluten, oder Blutigwerden gebracht — aber doch nur »betupft mit Blut«, sie hat die weiße Grundfarbe nicht verloren. Nun ist sie »flugbereit«, denn der Dichter ist alt; aber wahrscheinlich war sie es immer; und wenn sie da »zittert« mit den ungelähmten Schwingen, so ist es nicht Angst, nur Schauer.[2])

[1]) In diesem Gedicht standen in der ersten Auflage S. 77 die später getilgten Verse (7—9): »[Mein Seelchen war's.] So lernt' ich einst In Rom an einem Basrelief. Wie sieht es aus? Das wüßt' ich gern«. Laut Frey, S. 117, hat Meyer die Darstellung der Seele als Schmetterling an einem Sarkophag des kapitolinischen Museums zuerst gesehen.

[2]) Dies Gedicht ist meisterhaft wie wenige. Ganz abgesehen von der erschütternden Schönheit des Symbols und der Zartheit der Behandlung: Motiv und

Das »blank, betupft mit Blut« erinnert an das heiterere »Jugendbildnis« am Schluß der Abteilung »Liebe«:

Hier — doch keinem darfst du's zeigen,
Solche Sanftmut war mir eigen,
Durfte sie nicht lang behalten,
Sie verschwand in harten Falten,
Sichtbar ist sie nur geblieben
Dir und denen, die mich lieben. —

Die todsinnende Lebensstimmung des »Seelchens« leitet eine Gruppe von vier Todesgedichten ein. (War es nicht richtig, daß im »Vorsaal« der Gedichtsammlung das Bild des Todes so bedeutend aufgehängt war?) Der Todesgedanke in den Bergen, ist es in dieser Abteilung. Den folgenden vier Berggedichten vom Tode gemeinsam ist, daß sie sich ins Hochgebirge hinein denken[1]), im Unterschied von den vier vorhergehenden,

---

Formung können nicht besser zusammenfallen. Die Klarheit des Anfangs mit den sieben klaren a, die allmähliche Trübung, obwohl die a noch weitergehen bis zum »Wanderrock«, dann das hohe e im innigst betonten Lösungswort »Seelchen«, die dunklen u, ö, die vibrierenden i: im letzten Verse beide Stimmungssymbole zusammengefaßt, überleuchtet wie von Berghimmel und Firn, von dem mächtigen »eu«:

Sie leuchten blank,

geheimnisvoll doch gedeutet von den stufenweise ins Dunkle sinkenden u:

betüpft mit Blüt.

(»äu« mit »a« auch ganz entsprechend im Anfang: »Bläuen starrt«, das Gedicht umrahmend). Dazu die Schmetterlingsfüße des

— — betástète

und das leise Flattern des parallelen

— — zíttèrte.

Mit »betastete« schließt das erregende Moment (4 Verse), mit »zitterte« die erste, allgemeine Deutung (4 Verse); der rasche Abgesang, natürlich mit stumpfem Ausgang, schließt die speziellere zweite, die tiefere (2 Verse). Ähnliches vermochte damals nur Theodor Storm, früher Mörike. — Der ganze Gedichtverlauf: (Natur- oder Kunst-) Impression, Deutung, Vertiefung, das ganze symbolisch, von äußerster Prägnanz, ist echt Meyerisch. Von a zu u, von hell zu dunkel, von hoch zu tief, von oben nach unten geht das Gedicht; in seelischem Fortschritt von je zwei zu zwei Zeilen (wie später »Michelangelo und seine Statuen«, S. 335).

[1]) »Das Glöcklein«: »Mir träumte, daß ich auf der Alpe war — Du schickst mich wieder hin das nächste Jahr!« (Str. 2.)

»Spiel«: »im Alpenthale dort« (Str. 2). »Ich würd' es hören«: »Läg' dort ich unterm Firneschein Auf hoher Alp begraben« — (Str. 1). »Die Bank des Alten«:

»Dann will ich langsam in die Berge wandern
Und suchen, wo die Bank des Alten steht. (Str. 5.)

die ohne weiteres den Dichter dort weilen lassen. Jetzt weilt nur seine Empfindung und Phantasie in den hohen Bergen. Doch treten diese und ihre Frucht, die dargestellte Handlung, so stark heraus, daß die Gedichte aus der Fiktion des Bergaufenthaltes nicht herausfallen, und so nur eine Modifikation, gewissermaßen eine andere Instrumentierung, die angenehme Folge ist.

Das erste, das »Glöcklein«, bringt jenes Lieblingsmotiv Meyers, Todesglocken, hier = Herdenglocken (s. o.), in Verbindung mit der Bergwelt. Die todkranke junge Frau glaubt das Herdgetön ihres letzten glücklichen Traumes, der ihr den so schönen Bergaufenthalt dieses Sommers vorgeführt hat, noch zu hören, während sie stirbt.[1]) Das zweite, »Spiel«, schließt sofort an die Vorstellung eines früheren Bergaufenthaltes an (»Alpenthal« Str. 2, »Bergesjoch« Str. 1) und paralleliſiert tiefsinnig das einstige Springen des Knaben ins schwindende Sonnenlicht am Berge mit dem Weiterschreiten der Alten hinein ins schwindende Licht des Lebens: so bringt es das zweite Todessymbol Meyers sogleich dem ersten nach (vgl. oben bei »Requiem«).[2]) Gleich folgt die Variation des Themas Tod und Berge: Grab in den Bergen, und zwar eine erste Variation: »Ich würd' es hören«, nämlich das Herdgeläute über meinem Grabe, wenn ich, sonst für alle Laute des Berges taub, unterm Firneschein auf hoher Alp begraben läge; und eine zweite Variation: Tod und Grab beim Alpendörfchen, wo die nun leergewordene »Bank des Alten« steht.[3])

Damit schließen die Berggedichte vom Tode. Warum steht nun »Die alte Brücke«, in der von Tod nicht mehr die Rede ist, nur Vergänglichkeit anklingt, neben der »Bank des Alten«? Die (vielleicht unbewußte) Verbindung kann wohl nur die sein: zwei Menschenwerke hoch oben in der Bergnatur — die Menschen, ihre Erbauer und Benutzer, vergehen, das Menschenwerk bleibt, ja es wird, wie die alte Reußbrücke, wohl selbst ein Stück Natur.[4]) Die Bank »steht leer«, die alte Brücke

[1]) Über den Zusammenhang dieses am Jochpaß Sommer 1859 zuerst entstandenen Gedichts mit dem »Toten Kind« siehe oben. »Kein besonderes Begebnis liegt ihm zugrunde.« Betsy fühlte sich durch das Gedicht schmerzvoll an die Mutter erinnert. (S. 107.)

[2]) Zugrunde liegen eine Jugenderinnerung und ein Spaziergang mit dem Baron Ricasoli bei Siena, vgl. Frey, S. 126.

[3]) Sie stand im Fexthal bei Sils Maria (Frey, S. 178).

[4]) »Zurückkehren eines Bauwerks, des vergessenen Turmes, in das unbeachtete Weben der Natur« auch Angela Borgia, S. 203, und vor allem im letzten Gedicht dieses Cyklus, »Die Zwingburg«.

»feiert hier«, »steht außer Amt«. Altes technisches Menschenwerk in den Bergen ist auch das »Stück des alten Saumwegs«:

Hoch am Septimer, dem Kaiserpasse —
Denn die Kaiser pflegten nach Italien
Über dieses Bergesjoch zu reiten —
Hielt ich unter steilen Sonnenstrahlen
Mittagsrast. Mir gegenüber wand sich
Um den Felsen noch ein Stück des alten
Saumwegs, schwebend über jähem Abgrund —

im nächsten Gedicht »Der Kaiser und das Fräulein«. Hier häufen sich geradezu die assoziativen Verbindungen. Auf dem Saumweg wie auf der alten Reußbrücke sieht der Dichter, auf eigner Bergreise, visionär das Geschlecht vergangener Menschen vorüberziehn, die auf diesen Reisewegen einst geschritten sind — dort den fahrenden Schüler, den Kaiser

Du warst nach Rom der arge Weg,
Der Kaiser ritt auf deinem Steg —

Parricida, und wen nicht noch: hier tritt ihm der kaiserliche Reisezug auf dem Weg nach Italien leibhaft vor Augen, auf dem Saumpfad hoch überm Abgrund, und er glaubt zu sehen, wie ein Hoffräulein, dem plötzlich schwindelt, von einem Helden mit dem Kaiserkrönlein um die Kappe aufgefangen und getragen wird: er

— — — fängt in seinen mächt'gen
Armen auf das wanke Kind und trägt es
An die Brust gedrückt. Das Mädchen schwebte
Sicher überm Abgrund, und er raubt' ihr
Einen flücht'gen Kuß. Da schwand das Blendwerk. —
Weiter pilgernd rätselt' ich ein Weilchen:
War es einer der Ottonen, oder
War's ein Heinrich, oder war's ein Friedrich,
Der die wehrlos Schwebende geküßt hat?

Und nun gleich das nächste Gedicht. Es schließt:

Was ich Tiefstes, Zartestes empfunden,
Wär' an dieses blonde Haupt gebunden
[einer geträumten Unbekannten in einem Erker der morschen Burg]
Und in eine Schlummernde vereinigt,
Was mich je beseligt und gepeinigt ...
Dringend hätt' es mich emporgerufen
Dieser Wendeltreppe Trümmerstufen,

Daß ich einem ganzen, vollen Glücke
Stillen Kuß auf stumme Lippen drücke ...
Einmal nur in einem Menschenleben —
Aber nimmer wird es sich begeben!

(So wie sich der visionäre Kuß des Kaisers wohl niemals begeben hat!) Eine ähnliche Situation, gesehen mit dem gruppierenden Auge Meyers[1]), der Kuß auf »stumme«, »wehrlose« Lippen, die Wendeltreppe in der morschen Burg im Gebirge, auch altes Menschenwerk[2]); dieselbe Reisesituation des Dichters wie in den zwei letzten Gedichten, ja dieselbe Tageszeit wie im letzten:

Mittagsruhe haltend auf den Matten
In der morschen Burg gezacktem Schatten

vgl. »Hielt ich unter steilen Sonnenstrahlen Mittagsrast —«

Die innere Verwandtschaft kann nicht weiter gehen! und daher die Anordnung. Denn was sind all diese drei Gedichte, zu denen »Die Bank des Alten« von den Todes-Berggedichten herüberleitet? Erst die Überschrift des letzten sagt es uns: Es sind alle drei »Reisephantasien«. Reisephantasien in den heimischen Bergen. Reiseerlebnisse folgen, in den heimischen Bergen[3]); sonst ständen sie in der nächsten Abteilung »Reise«, die nur von Welschland handelt. Somit sind wir wieder in der Fiktion des Cyklus.

Die beiden ersten: »Der Rheinborn« und »Die Felswand« haben manches Gemeinsame. In beiden steigt der Dichter zur Höhe auf, das erste Mal wirklich, zur Rheinquelle nämlich, das zweite Mal mit Auge und Phantasie, an einer ungastlichen Felswand empor, an der gerade ein Wanderer hinaufklimmt. Der Rhein entspringt nicht in so heiterer Umgebung, »so liedervoll, so weinumlaubt«, wie der Dichter gemeint; er findet seinen Ursprung in öder Felsenwildnis, in einer Schlucht, von Riesenschatten bedeckt — da, ein sich lösender Fels:

Ein Sturz! Ein Schlag! und aus den Tiefen
Und aus den Wänden brach es los:

---

[1]) Über Meyers plastisches und architektonisches Gruppensehen in den Novellen vgl. Kalischer und besonders Korrodi.

[2]) Meyers visuelle Phantasie, historisch gefärbt und symbolisierend, haftet auch in den Novellen an solchen Dingen.

[3]) Zunächst bis zum »Hengert« einschließlich, dann, nach einem sinngemäßen Einschub von zwei Gedichten, von »Fiebernacht« bis »Alte Schrift« einschließlich.

Heerwagen rollten! Stimmen riefen
Befehle durch ein Schlachtgetos![1])

Beseelung, Einfühlung!

Die »Felswand« steigt wildfremd, »feindselig« vor dem Auge auf, das zurückschreckt. Es kann nicht haften. Da findet es ein Brücklein. Höher eingehauene Stapfen. Oben ein Felsentor: da klimmt ein Wanderer.

Das Aug' verbindet Stiege, Stapfen, Stufen.
Es sucht. Es hat den ganzen Pfad gefunden,
Und gastlich, siehe, wird die steile Felswand.

Das kurze Gedichtchen ist ein geradezu paradigmatisches Beispiel für die Beseelung der Natur, den Prozeß der ästhetischen »Einfühlung«. Was hier die Hauptsache ist, am Schluß pointiert ausgesprochen, liegt am Schluß des vorigen Gedichts ebenfalls vor. Es ist sehr möglich, daß Meyer (der Vischers Ästhetik sehr wohl kannte) dies bewußt gewesen ist. Nicht zu übersehen ist auch, da es sich um Meyer handelt, die Parallele: »Durch manches schatt'ge Felsenthor« (Rheinborn): »Thor mit blauer Füllung« (Felswand); und die »Wände« am Schluß des Rheinborns (ein Felsstück löst sich): »feindselig steigt die Felswand« erster Vers der »Felswand«; er benützt manchmal dergleichen kontrastierende Parallelen zur Anknüpfung, mindestens zu ihrer Unterstützung.[2])

Es ist nicht ohne weiteres auszuschließen, daß der Rheinborn ein Symbol der Dichtung[3]) sein soll, die auch, wenn sie heiter erscheint,

[1]) Alte Fassung:

Da brach ein dumpfer Schlag das geisterhafte Schweigen,
Ein Felsgetrümmer stürzt' auf starre Gletscherneigen,
Gelöst vom Bergeshaupt, und rollte mit Gedröhn —
Von Wand erklang's zu Wand und rauhe Stimmen riefen,
Als zög' ein reisig Heer in unterird'schen Tiefen
Mit Herrscherwort und Speergetön . . .

(Moser II, S. 65.)

[2]) Ein Gegenstück zu dieser Felswand im »Pentheus« (S. 224): »Ein Fels ohne Pfad, eine Wand ohne Thor.«

[3]) In der früheren Fassung des »Rheinborns«, »Am Tomasee« (Deutsche Dichterhalle Bd. IV, 1875, S. 179, vgl. Moser II, S. 64) ist es bestimmt nicht der Fall, da ist die effektvolle Landschaftsschilderung Selbstzweck; allenfalls könnte dort der gewaltige Schluß ein Symbol für den mächtigen Charakter des Rheinstroms sein, von dessen angeblich »liedervollem, weinumlaubten« Ursprung wohlgemerkt dort noch gar nicht die Rede ist, und vielleicht auch für die vielen schicksalsreichen Schlachten an seinen blutgetränkten Ufern.

tiefernsten Ursprung hat und im hohem Maße Sache des Willens ist — es entspräche das genau Meyers Anschauungen, namentlich von seiner eigenen Dichtkunst; und ebenso die Felswand ein Symbol des Lebens, vgl. die drittfolgende »Vision«. Aber es ist nicht zu erweisen. Als Hauptinhalt der beiden Gedichte ist jedenfalls die Schilderung der wilden Ungastlichkeit des Gebirges zu betrachten, denn dies Motiv wird weiter geführt. Im »Rheinborn« bleibt sie voll bestehen; in der »Felswand« wird sie durch das Auge überwunden, und es ist geradezu das Thema des nächsten Gedichts »Hohe Station«, wie auch in die menschenferne Einsamkeit des Berghauses am Passe (Chiamutt, Oberalppaß) die Nachrichten der Welt dringen (z. B. »Bismarck zürnt im Gezelt«), durch den elektrischen Draht, der

Durch das entlegenste Thal trägt die Gebärde der Zeit.[1])

Wir sind schon nicht mehr in der Region der Firnen, wenn auch noch in der Höhe. Dem einsamen Berghaus am Passe entspricht das einsame Alpenhüttlein (lokale Parallele), in dem der Dichter eine Parze spinnen zu sehen glaubt — es ist wie eine »Vision« — an dem Faden — vielleicht seines eigenen Lebens. Sein reformierter Prädestinationsglaube (antiker Schicksalsglaube?) regt sich — da sieht er eine Träne,

---

[1]) Vergleiche hiemit Geibels Ferienepistel »Aus Travemünde« (Werke IV, 35):

Im Übrigen halt' ich,
Nur mit Wetter und Wind, mit Sonn' und Wasser verkehrend,
Alles Gedruckte mir fern, kaum daß nach Tisch ich die Zeitung
Rasch durchfliege, zu sehn, ob Bismarck etwa, des Reichstags
Donnerer, wieder einmal die olympischen Locken geschüttelt.
Zwar drei Haare nur sinds, wie es heißt, doch sie wirken das Gleiche. —

Die »Gebärde der Zeit« für diese Generation (1872) hieß Bismarck. — »Gebärde« bekanntlich ein Lieblingswort und -begriff Meyers. Meyers Gedicht zitiert Frey bei Erwähnung des Aufenthalts Meyers in Chiamutt am Oberalppaß Sommer 1873 und 1874; dann muß er es später übergangen haben, vermutlich bei der Sammlung der Gedichte (1882, auf S. 87), denn »gemordet ist Garfield« erst am 19. September 1881 (nach dem Attentat am 2. Juli). Gewiß war das die große Neuigkeit des Tages, an dem Meyer das Gedicht umarbeitete, und der Tag war Anfang Juli 1881. Es war ja die Zeit der Sammlung der Gedichte, vgl. z. B. Frey, S. 335, und oben S. 22.

»Bismarck zürnt im Gezelt! Väterlich segnet der Papst!« scheint mir nur auf die Kulturkampfvorgänge im Sommer 1873 zu passen, in dem das Gedicht mithin offenbar zuerst konzipiert worden ist. Meyer war es also ganz gleich, ob in einem solchen Gedicht das Historische zueinander stimmte.

einen Totenkranz an der Wand: nein, es ist nur ein elender, trauriger Mensch, eine spinnende Greisin (1874, St. Wolfgang bei Davos.[1])

Ein echtes, ganz reales Reiseerlebnis in den Bergen (Sommer 1871 in St. Wolfgang, Frey, S. 229) ist der »Hengert«, jenes feurige Tanzfest im bündnerischen Berghaus (das dritte Haus) — in Graubünden sind wir in diesem Cyklus, Meyers Leben entsprechend, fast immer — der dem Dichter völlig die Nachtruhe raubt. Dem wirklichen Reigen, der mit einer Liebesszene, leidenschaftlichem Abschied am Morgen, schloß, wird sogleich der Geisterreigen der weggerafften Liebenden angefügt, der gegenüber dem Tanzreihen der überlebenden, jetzt nur anders gepaarten Gesponsen in der Lenznacht schwebt (»Die zwei Reigen«). Und noch ein idealer oder halbidealer Tanz folgt, der dritte, eine heiter-mythologische Winzertanzballade »Bacchus in Bünden«. An das reale Tanzerlebnis in den Bergen sind diese beiden idealen Gestaltungen desselben Grundmotivs natürlich gleich angeschlossen, obwohl sie die Bergerlebnis-Gedichte unterbrechen, die seit der »Bank des Alten« an der Reihe waren. (Sinnverwandter Einschub oder Anhang.)

Ihre Reihe geht, nach der gelegentlichen Unterbrechung, weiter. »Fiebernacht« knüpft an den Unfall an, den Meyer im Sommer 1879 in Campfer erlitt; aus dem Wagen geschleudert, hatte er den Arm gebrochen. Den Vorwürfen des Dichters, warum der Berggeist, der seine Jugend hier immer so treulich behütet, ihn jetzt ungnädig von seinem Tische stieße, antwortet der Geist: gerade der Jüngling, der Kühne und Blinde, gefiel mir, darum hütete ich ihn:

Jetzt, lieber Herr, bist leidlich du vernünftig,
Hast Weib und Hof, bist in der Gilde zünftig,
Verlaß dich nicht auf meine Flügel künftig!

Schwermütig also muß sich der alternde Dichter gestehen: früher paßte ich besser in die Berge — und er fragt sich:

Muß ich der führerlosen Fahrt entsagen?
Des hohen Irreganges mich entwöhnen?

Jubelnde Antwort gibt das anschließende: »Noch einmal«:

Noch einmal ein flüchtiger Wandergesell —
Wie jagen die schäumenden Bäche so hell,
Wie leuchtet der Schnee an den Wänden so grell!

[1]) Der Schluß der ersten Fassung (Moser II, 5) war bei weitem deutlicher.

Hier oben mischet der himmlische Schenk
Aus Norden und Süden der Lüfte Getränk;
Ich schlürf' es und werde der Jugend gedenk.

Das Herz des Gealterten zittert vor Bergluft, auch wenn, gerade weil, es vielleicht das letzte Mal ist. Ja, jetzt, in der höchsten Seligkeit, wünscht er sich geradezu den Tod:

Ich sehe dich, Jäger, ich seh dich genau,
Den Felsen umschleichest du grau auf dem Grau,
Jetzt richtest empor du das Rohr in das Blau —

Zu Thale zu steigen, das wäre mir Schmerz —
Entsende, du Schütze, entsende das Erz!
Jetzt bin ich ein Seliger! Triff mich ins Herz![1])

Das innere Verhältnis der beiden, zu ganz verschiedenen Zeiten, 1879 und 1890, entstandenen Gedichte zueinander, das ich nicht besser als mit Frage und Antwort bezeichnen kann, ist rein durch die Anordnung hergestellt. Der Gedanke an die eigene Jugend in den Bergen, aus dem Grundmotiv unlösbar organisch hervorgewachsen, ist ja beiden, unabsichtlich und doch nicht zufällig, gemeinsam:

»Ein junger Wandrer kam zu mir gefahren,
Du warst's —«
»Ich schlürf' es und werde der Jugend gedenk«.

(Tatsächlich ist Meyer seit jenem Unfall erst 1884 wieder in die Berge gefahren.)

Bedeutsame, ernststimmende Erlebnisse des Altgewordenen in den Bergen, zum Abschluß der Berggedichte, der Höhenexistenz. Darum steht hier, von den anderen weit getrennt, ein Menetekel, ein allerletztes Firnengedicht »Noch einmal!«

Drei weitere (zum Teil fingierte) Reiseerlebnisse folgen. Die auch in den hohen Bergen eingetretene Todesstimmung wandelt sich leise in Vergänglichkeitsstimmung, erst ganz schwere, dann leichtere um. Darum führen die drei nächsten Gedichte in verfallene Burgen, »Türme«, wie sie der Dichter nennt[2]) (»grauer Turm« S. 124, »Römerturm S. 125,

[1]) Man begreift, daß dies spät eingefügte Gedicht, Sommer 1890 auf dem St. Bernhardinpaß entstanden, übrigens eines der allerherrlichsten Meyers, der guten Betsy Schrecken einflößte. Vgl. ihr Buch S. 199.

[2]) Zum Teil als pars pro toto; im ersten Gedicht fragt er selbst: »Wie heißt das Schloß?«

»Lombardenturm« S. 126.[1]) Von ihnen stehen die beiden ersten ganz finsteren Gedichte »Burg Fragmirnichtnach« und »Gespenster« in engster paralleler Beziehung. »Fragmirnichtnach« heißt ihm das Schloß an der Landquart; dieser mürrisch verbietende Bescheid wird dem wandernden Dichter, der nach dem Namen der verschollenen Burgruine fragt; dasselbe Wort scheint ihn anzuwehen von dem bemoosten Rittergrabstein darin — völlige Vergessenheit! — und am Römerturm muß er sich sagen:

— Freund, in deinem Leben
Ist auch ein Ort, wo die Gespenster schweben!

Führt dich Erinn'rung dem zerstörten Ort
Vorbei, du huschest noch geschwinder fort
Als das von Grau'n gepackte Weibchen dort.

Zeiten und Dinge, an die man nicht denken darf —. Erst äußeres historisches Symbol, dann Ausdeutung auf das Innenleben. (Historischer Makrokosmos, seelischer Mikrokosmos.) Und die Situation (Behandlungsmotive des Grundmotivs) ganz ähnlich, mit gleich gesehenen Figuren: das erste Mal gibt ihm mürrischen Bescheid »Fragmirnichtnach« »ein bucklig Mütterlein, das Kräuter brach«; das zweite Mal schlägt ein Kreuz vor dem Römerturm und dem Dichter darauf eine vorüberschleichende Beerenleserin: »Das arme Weibchen drückt' und duckte sich —«.

»Alte Schrift« nimmt das Vergänglichkeitsthema von der leichten, sozusagen studentischen Seite — Inschriften fahrender Schüler im alten Turm. (Verbindendes Parallelmotiv: im vorigen lehnt der wandernde Dichter über der epheuumsponnenen Turmbrüstung; diesmal steht er im Turminnern und blickt an den Wänden zu den Luken empor.[2])

Das Motiv: Turm, Schloß auf der Waldhöhe, lockt ihn weiter, — wir sind auch schon nicht mehr auf den hohen Bergen, sondern in der tieferen Waldregion — und so schließt er »Das Gemälde« und »Die Rehe« an, zwei breiterzählte psychologische Anekdoten, beide von »Gewissensrührung« »zum Guten« handelnd, beide gleicherweise im »Schlößlein im Walde« und im Jagdschloß »im Wald« lokalisiert. Auf die Burgruinen sind somit zwei Erzählungen aus der Zeit, da sie noch nicht in Trümmern lagen (vgl. »Das Gemälde« S. 128/129), gefolgt, in leichtbegreiflichem Anschluß, wie die zwei idealen Tanzgedichte hinter dem realen eingeschoben waren (sinnverwandte Einschübe, Anhängsel).

[1]) Es ist Hohenrhätien über Thusis.

[2]) Vgl. die Variation in der Situation bei »Hohe Station« und »Vision«: Hinaus-, Hineinblicken. Natürlich liegt keinerlei Absicht zugrunde.

Aber der Vergänglichkeitsgedanke ist damit nur einen Augenblick lang weise unterbrochen (Retardation), nach der Pause tritt er um so stärker hervor, und das noch mehr, weil es sich um den Abschluß handelt. In der »Zwingburg« — wieder eine Schloßruine — ist das Thema ganz allgemein behandelt, ohne jede Zutat eines besonderen Gefühls, sei es Schmerz, sei es historisches Interesse, wie in den drei ersten Ruinengedichten, nur das ruhige Gefühl der Vergänglichkeit als solches, durch die alle menschliche Leidenschaft (erste Hälfte der zweiten und vierten Strophe, Vers 1 und 4 der dritten) illusorisch wird, zugunsten der immer grünenden und jungen Natur (zweite Hälfte der Strophe 2 und 4, Vers 2 und 3, 5 und 6 der dritten.)[1]) Darin mag, wer will — der Dichter legt es nicht darauf an — einen Trost finden. — Nur in dieser allgemeinsten Form taugt es zum Abschluß.

Vergänglichkeit als Schluß eines Cyklus: wir werden sehen, welche Bedeutung dem für Meyers Gedichtsammlung und ihre Anordnung überhaupt innewohnt. —

Vierte Abteilung

»Reise«

Die dritte und die vierte Abteilung der Gedichte hängen innerlich auf das engste zusammen. In ihnen beiden hat der dichterische Niederschlag der Reisen Meyers seinen Platz gefunden. Und doch sind sie wohl nicht aus bloß äußeren Gründen, etwa der Symmetrie der Teile wegen, geschieden. Es ist vielmehr anzunehmen, daß Meyer, schon als echter Schweizer, die Fahrten ins Bergland der Heimat, vor allem nach Bünden, gar nicht als »Reisen« ansah. Reisen sind nur die ins Ausland. Das ist wohl auch mit ein Grund dafür gewesen, daß er in der dritten Abteilung, die nicht umsonst den ruhig zuständlichen Namen »In den Bergen« trägt, die Ortsveränderung nur ganz leise, versteckt, andeutete, und lieber den Eindruck des ruhigen beglückenden Verweilens innerhalb eines allgemein landschaftlichen Umkreises hervorrief.

In der Abteilung »Reise« hat er es anders, und doch auch wieder ähnlich gemacht. Anders, indem er hier, wo es sich um ausgedehntere

[1]) Die Strophe 3 wäre nach ihrem zweimal geteilten Aufbau eine echte Mittelachsenstrophe eines bis ins Einzelnste symmetrischen Gedichts aus lauter Parallelentsprechungen, wenn eine letzte, wie die Anfangsstrophe einheitlich gebaute, Schlußstrophe (5) vorhanden wäre.

»In den Bergen«

1	Schutzgeister		Goethe und Schiller, Weihegedicht, symbolisch	Allg. Einleitung	
	Reisebecher		Gerätsymbol	Spezielle Einleitung	
	Nach der ersten Bergfahrt		Junges Mädchen, als Titelbild		
	Das weiße Spitzchen		Sehnsucht nach den Firnen, aktuell behandelt	Überleitung Sehnsucht, Auffahrt	
5	Firnelicht		Sehnsucht nach den Firnen und Liebe zur Heimat Schweiz, prinzipiell behandelt		
	Himmelsnähe	Gottnähe		Firnengedichte	
	Allerbarmen	Gottnähe, Freude auch für den Enterbten			
	Gottermahl	Höchste Seligkeit			
	Das Seelchen	Todbereitschaft			
10	Das Glöcklein	Todessymbole	Tod und Berge		
	Spiel				
	Ich wurd' es hören				
	Die Bank des Alten		Den Menschen überdauerndes Menschenwerk in den Bergen	Reisephantasien	Hohe Berge, Orte
	Die alte Brücke				
15	Der Kaiser und das Fräulein				
	Reisephantasie				
	Der Rheinborn	Beseelung, Einfühlung	Ungastlichkeit, Gastlichkeit des Gebirges	Reiseerlebnisse, indirekt-lyrisch, mit stärkerem epischen Einschlag	
	Die Felswand				
	Hohe Station	Berghaus			
20	Vision	Alpenhüttlein	Berghäuser		
	Der Hengert	Berghaus, realer Tanz	Tänze im Gebirge		
	Die zwei Reigen	ideale Tänze		Sinnverwandter Einschub	
	Bacchus in Bünden				
	Fiebernacht		Bedeutsame Bergerlebnisse des Alten (zum Abschluß)	Reiseerlebnisse, indirekt-lyrisch	Ein Firngedicht (Tod) abschließend
25	Noch einmal	Todesgedanke			
	Burg Fragnirnichtnach	düster	Burgruinen, Vergänglichkeit		Tiefere Bergwaldregion
	Gespenster				
	Alte Schrift	heiterer			
	Die Gemalde	Waldschloß anekdoten		Sinnverwandter Einschub	
30	Die Rebe				
	Die Zwingburg	Vergänglichkeit, allgemein behandelt: Menschenwerk der Geschichte fällt heim an die Natur (Burgruine		Abschluß, symbolisch	

Reisen mit bestimmten Reiserouten handelte, die Stationen, und damit die Bewegung von Ort zu Ort, stärker hervortreten ließ. Ähnlich, indem er seine einzelnen Reisen nach Italien (Romreise, Reise nach Venedig Korsika) in eine einzige ideale »Reise« zusammenzog, sowie er die vielen einzelnen Bergaufenthalte daheim in ein einziges ideales »In den Bergen« verwandelt hatte. Es ist charakteristisch: die vielen Einzelperioden zutiefst gesammelter, ausruhender, in die eigenen Seelentiefen hinabsteigender Existenz in dem seinem Lebensbedürfnis homogensten Teil der Heimat ein breites Bild voll Zuständlichkeit; die Einzelperioden innerlich bewegtester Tätigkeit des Aufnehmens von außen im Auslande eine lebhafte wirkliche Reise. Die Heimat, trotz aller inneren Unrast, erscheint doch als Hafen der Ruhe; die Fremde, trotz aller Gemächlichkeit des Meyerschen Reisens, als Zeit bewegter Existenz. (Er hätte es ja auch gerade umgekehrt machen können. Das hätte etwa Platen nahe gelegen. Hier sieht man, daß Meyer seine Heimat unverrückt im Norden fühlte.)

Diese Fremde ist, wenn man Korsika dazurechnet, in der poetischen Spiegelung ausschließlich Italien. Nichts von Frankreich, Paris oder Südfrankreich, wo er doch auch gewesen war.[1]) Man sieht auch hieraus, daß man Meyer nicht, wie es neuerdings versucht worden ist, mehr nach der französischen als nach der italienischen Seite orientieren soll. Poetisch fruchtbar ist außer der heimatlichen Schweiz doch wesentlich nur Italien für ihn geworden.[2])

Der Cyklus beginnt ganz ähnlich wie der Cyklus »Stunde«. Ein »Lenzesmorgen«: Beginn des Jahres, Beginn des Tages. Und der innerste Sinn davon ist derselbe:

Ich war von einem schweren Bann gebunden.
Ich lebte nicht. Ich lag im Traum erstarrt.

Das ist sogar die eigentliche Meinung des Gedichts: neues wirkliches Leben, Meyers Lebensproblem: neue Jugend. Das alles kommt gewiß auf der Reise: Höhezeit des Lebens!

»Tag, schein' herein! und Leben, flieh hinaus!«

(Shakespeare, Romeo und Julia, III. Akt, 5. Szene).

---

[1]) Die welsche Schweiz und Deutschland, etwa München, wird man hier nicht in Betracht ziehen können, da er beides sicher nicht als eigentliches Ausland empfand.

[2]) Vgl. Meyers eigene Äußerung bei Kalischer S. 3, gegenüber z. B. Korrodi S. 64. 2 Gedichte, durch Provence-Örtlichkeit angeregt, in der 7. Abteilung.

Wohin geht die Reise? Durch Graubünden nach Süden, über den Berninapaß. So sind »La Röse«, der jubelnde Gruß an den sich nähernden Süden, an Italien, und »Die Schlacht der Bäume«, der symbolische friedliche Grenzkampf zwischen Arve und Rebe, Norden und Süden, geographisch einleitende Stücke.[1] Nicht mehr einleitend, aber bedeutsam beginnend ist der »Triumphbogen«. Wir sind in Italien.[2] »Ein leuchtend blauer Tag.« Dem Dichter ist feierlich zu Mut. Und wenn »Die Schlacht der Bäume« symbolisch war, so ist es der »Triumphbogen« noch viel mehr. Der halbzerstörte Triumphbogen wird ihm zum Symbol, aber noch mehr die schönste Schnitterin,

Des Landes Kind, doch welchen Lands? Italiens!

Wie sie ernsthaft aufblickt zu dem Sims des Bogens, als wollte sie die Inschrift dort enträtseln, dann aber die Schnitterschar weckt und die Sichel ergreift, erscheint sie dem Dichter wie Klio,

Die das Altertum enträtselnde,
Vergilbten Pergaments und der Archive müd',
Gelockt vom Rauschen einer überreifen Saat,
Wird sie zur starken Schnitterin. Die Sichel klingt.

Das kann doch nichts anderes bedeuten als eine geistreich-symbolische Anerkennung des werdenden, gegenwarts- wie zukunftsvollen modernen Italiens, das mit der theoretischen Existenz und der Vergangenheit aufzuräumen beginnt, etwa im Sinne des Barons Ricasoli, des verehrten Florentiner Freundes.[3] Wahrlich eine ehrfurchtsvolle Begrüßung, voll

[1]) Den erregenden Eindruck hatte Meyer bei Soglio im Engadin. Der Gedanke zum Teil in einer Stelle von Meyers Text zu einem Bilde der »Suisse pittoresque par J. Ulrich« (Frey, S. 181, 135). Vgl. an Haessel 5. August 1866 (Frey, Br. II, 6): »Am schönsten aber dünken mir die Abhänge gegen Italien, wo ein Thal von wenig Stunden alle Übergänge von Nord und Süd vereinigt.«

[2]) Vgl. das Angelangtsein in den Bergen in »Himmelsnähe«. Auch dort vorher Einführungsgedichte (drei ohne das allgemeine Weihegedicht »Schutzgeister«).

[3]) Als Stütze meiner Auffassung finde ich nachträglich folgende Parallele: »Bald aber ließen sich die Strömungen der Gegenwart spüren. Die Rombegeisterung meines Bruders mochte dem Baron Ricasoli befremdlich erscheinen. Wir kamen aus der ewigen Stadt als Dilettanten im reinsten Sinne, als solche, die von ihrer Größe und Schönheit tief ergriffen waren. Er aber betrachtete die Säulen des Kapitols und die Triumphbögen der Via sacra mit ganz anderen Augen: mit den vorwurfsvoll-strengen Blicken eines Cato oder, besser verstanden, mit der fordernden Glut des an den Thüren seines Grabes rüttelnden, erneuerungsdurstigen Italiens.« Dieser Bericht Betsys (S. 125) hat die verschiedene Auffassung in den

Feinheit, am Anfang einer poetischen italienischen Reise. Gleichsam eine Triumphpforte auf einem Titelblatt der Renaissance.[1])

Die Farben sind gleich ganz anders als im Norden:

Ein leuchtend blauer Tag. Ein wogend Ährenfeld,
Daraus ein wetterschwarzer Mauerbogen steigt.

Blau, gelb, schwarz — das vorhergehende Einleitungsgedicht von der Grenze hatte in wirkungsvoller Nuancierung den milderen Farbenkontrast: sonniggrün, düstergrün, Rebe und Arve, geboten. Aber auch das Bauwerkmotiv, echt Meyerisch, schafft eine Verbindung zwischen beiden Gedichten: der »Sarazenenturm« (übrigens fiktiv) und der »Triumphbogen«; wohl beides Ruinen. Symbole zu Anfang liebt Meyer:[2]) der Triumphbogen Symbol für Italiens Geschichte und Gegenwart.

So fährt er nach Süden, in die Lombardei. Die erste Station ist Venedig. Ihm gelten die nächsten Gedichte, wohl bis zur »Kapelle der unschuldigen Kindlein«. Venedig, vor allem die Stadt der Liebe; sie zwingt Giorgione, von Liebe zu singen, selbst wenn ihm Julia Vendramin dies Thema verbietet und er ihr statt dessen in der Gondel von »Venedigs erstem Tag« vorsingen muß; denn

Liebe hat die Stadt Venedig, Liebe hat die Welt gegründet.

Aber Meyers Geist ist weit entfernt, nur in der Lebenswonne Venedigs aufzugehen. Zwei tiefernste Stücke folgen, ja das zweite gehört zu Meyers düstersten Gedichten. Jedoch gerade dies grelle Nebeneinander von Wonne und Grauen ist ja echt venezianisch.

Die beiden venezianischen Gedichte »Venedig« und »Auf dem Canal grande« (früher »Auf dem Canal grande II«, »Venedigs erster

---

Freundesgesprächen jener Tage ebenso treu aufbewahrt wie das rechtverstandene Gedicht. Die Auffassung Ricasolis muß bei dem eindrucksfähigen Dichter starke Wirkung getan haben: Zeuge dessen dies Gedicht, in dem ihm ein beliebiges Landeskind zur Klio, ja zum historischen Symbol des »erneuerungsdurstigen Italiens« selber wird, indem es, wie man sagen könnte, von der bisherigen Meyerschen Auffassung zu der Ricasolis übergeht.

Ich halte daher die Auffassung, die Köhler von diesem Gedicht hat (S. 205): Geschichte und Gegenwart schlechthin, nicht für erschöpfend. Zudem ist das Gedicht das erste auf italienischem Boden spielende der Abteilung »Reise«.

[1]) Vgl. die »bekränzte Pforte eines der Gesänge des Rasenden Rolands«, an der Ariost ein Fürwort für den Blinden einlegt, Angela Borgia S. 206.

[2]) Abt. I (»Heiliges Feuer«, »Schillers Bestattung«), II (»Eppich«), III (»Der Reisebecher«), V (»Zwei Segel«), VII (»Etzels Schwert«).

Tag« hieß früher »Auf dem Canal grande«, bis zur 3. Aufl., 1887) haben die gemeinsame Eigentümlichkeit, daß sie nur der Impression oder Konzeption nach in Meyers venezianischen Aufenthalt gehören; die Ausführung ist erst später zu Hause, beim zweiten Gedicht zwanzig Jahre später, dazugekommen.[1]) Der Lebenseindruck, von dem jedes der beiden Gedichte ausgeht, wird in beiden Fällen von vornherein ästhetisch, und nur ästhetisch aufgefaßt, und Kalischer hat vollkommen recht, das Gedicht »Venedig« wegen der »Art, wie es einen menschlichen Jammer wie ein Bild [Tizians] betrachtet« geradezu als ein Zeugnis dafür zu nehmen, »daß es in Venedig fast ausschließlich das Kunstgefühl war, mit dem er dem Leben gegenübertrat« (S. 18). Allein man darf nicht vergessen, daß in der Ausführung zu Hause die ästhetische Auffassung der tragischen Lebensszene der ethischen, ja vielleicht ethisch-sozialen (»zwei dürft'ge Frauen kamen hergerannt« V. 13), an dem wie immer pointierten Schluß ausdrücklich untergeordnet wird:

Die beiden Tiziane blieben mir
Stets gegenwärtig; löschen sie, so lischt
Die Göttin [Tizians Assunta] vor dem armen Menschenkind.

Das eine Hauptlebensproblem Meyers tritt deutlich darin zutage; ethisches oder ästhetisches Prinzip — welches soll vorherrschen? (S. 12 f., auch S. 16.) Und äußerst charakteristisch hier die seelische Erscheinung: im Augenblick selbst, in Venedig, regiert die Anschauung, das Rein-Ästhetische, zu Hause wird bei einem, dem gemalten Tizian parallel empfundenen Motiv die ethische Auffassung das Wichtigere.[2])

Genau dasselbe bei dem anderen Gedicht: »Auf dem Canal grande«. In der ersten Hälfte nichts als farbige Anschauung, die auch Liebesszenen einleiten könnte: Die Abendsonne bestrahlt grell die dunklen Gondeln auf dem abendlich schattenden Canal grande. In der zweiten

[1]) »Venedig« von der ersten Auflage (1882) an; wann entstanden? »Auf dem Canal grande« — »eine rasch entschwindende Szene [wie die in »Venedig« festgehaltene] zeichnete Meyer später, fast nach 20 Jahren, als er die Abendschatten seines Lebens über sich fühlte« (Frey, S. 236) — im Winter 1888/89; daher erscheint das Gedicht erst in der vierten Auflage (1891), S. 147. — »Venedig ist mir zu gemalt« an Lingg bei Übersendung »einiger (Ihnen wohl noch unbekannter) Balladen« 9. Mai 1887, Frey, Br. II, 323.

[2]) Das Gedicht macht zuerst einen ästhetenhaften Eindruck in seinem Bestreben wahrste Wirklichkeit als Bild aufzufassen; aber am Schluß dreht sich die Sache um, und man sieht: Meyer war eben doch kein Ästhet, sondern das Leben war seiner im tiefsten Grunde sittlichen Natur doch das Wichtigere, nicht die Kunst.

Hälfte, und zwar in der vierten Strophe (nach Ausmalung in der dritten) die Ausdeutung des Symbols — denn das ist die Anschauung jetzt plötzlich: und diese Ausdeutung ist lebensphilosophisch, ja religiös-schaudernd, fast verzagend:

Eine kurze, kleine Strecke
Treibt das Leben leidenschaftlich
Und erlischt[1]) im Schatten drüben
Als ein unverständlich Murmeln.

Beide Male dieselbe Erscheinung, in der Meyers ethisch-ästhetische Zweiseitigkeit, unter der er sicher viel gelitten hat, recht zum Ausdruck kommt. Sie macht, außer dem stofflich Ähnlichen und der gleichen Entstehungsart, aber eben im tieferen Zusammenhang mit dieser Entstehungsart, das entscheidend Parallele der beiden Gedichte aus, der beiden einzigen, abgesehen vom einleitenden »Venedigs erster Tag«, die hier lyrisch-gefärbte Reflexion (oder reflektierend gefärbte Stimmung) bieten, nicht als episch-lyrische Beschreibung von Bildern auftreten. Es ist wohl italienische Übertreibung des Ausdruckes, wenn Meyer gegen Schluß des ersten Gedichtes sagt:

Ich aber sah den feinsten Mädchenkopf
Vom Tod entfärbt! ein Antlitz voller Tod!

Aber ein tiefernstes Erlebnis bedeutete ihm die Szene jedenfalls. Und am Schluß des zweiten Gedichts finden wir das Meyer geläufigste Todessymbol, Licht-Schatten (»das Leben erlischt«), sein anderes Todessymbol, das akustische, verklingende Laute, schwingt neben dem visuellen mit (»unverständlich Murmeln« vgl. auch Str. 1: »flüsterndes Geheimnis«). So ist das zweite geradezu ein venezianisch verkleidetes Todesgedicht.

Auf diese zwei wichtigen folgen vier Bildergedichte (bis S. 153), die wohl sämtlich von venezianischen Bildern inspiriert sind: seelische Gemäldeinterpretationen, paarweise zusammengehalten durch Ähnlichkeit einzelner Motive, und Ähnlichkeit der Situation im malerischen Sinn des Wortes, Meyer vielleicht ganz unbewußt. Mindestens gilt das, wenn man die Ähnlichkeit des Marthamotivs (»Die Narde. Nach einem venezianischen Bilde«)[2]) mit dem traditionellen niederländischen Milieu

[1]) Vgl. »lischt« in dem vorletzten Vers des vorhergehenden Gedichts.

[2]) Welches »venezianische Bild«, welcher »Niederländer« und welche »Kapelle der unschuldigen Kindlein« hier die tatsächliche Anregung gegeben haben, ist freilich noch nicht bekannt. Zur »Narde« vgl. Kalischer, S. 19; doch wohl das Akademiebild. Bei »Ja« vermutet Frey brieflich Michelangelos Erweckung des Adam (vgl. das

(»Nach einem Niederländer«), sowie die Ähnlichkeit des Hineintretemotivs[1]) in beiden Gedichten nicht gelten lassen will, von den beiden folgenden, »Ja. Nach einer alten Skizze« und »Die Kapelle der unschuldigen Kindlein« (doch wohl auch nach einem Bilde? Bethlehemitischer Kindermord; erst von der 5. Auflage, 1892, an). In beiden dominiert die Gesichtsvorstellung: Oben und Unten. Oben selige Gruppen: gute Engel; unschuldige Kindlein und Engel; unten ohnmächtige Wut (böse Dämonen) oder irdischer Schmerz:

Es klagt aus ferner Tiefe der Mütter Wehgeschrei.

Es kann sein, daß diese dem Augenmenschen sofort auffallende gemeinsame Eigentümlichkeit zur Zusammenstellung der beiden Gedichte geführt hat. Daß einfache Augeneindrücke, meist implicite oder explicite symbolisch erfaßt, für die Konzeption bei diesem Dichter ganz ausreichend sein können, sieht man z. B. aus dem Gedicht »Auf Goldgrund« (siehe oben), in dem ihm zur Konstitution des ganzen Gedichts zwei parallele optische Eindrucke, die diesmal sogar wenig ausgedeutet werden, Goldgrund der Gemälde, Abendhimmelgoldgrund bei der Ernte, vollkommen genügen. Man kann in solchen Fällen (wie z. B. auch bei »Schwarzschattende Kastanie«, »Canal grande«) von Farben-, bei Gedichten wie den letztbesprochenen von linearer Komposition sprechen.

Das bedeutendste dieser Gedichte ist »Ja«: auch die Geister, die verneinen, müssen Gott gehorchen, wenn auch knirschend. —

Blicken wir zurück zum ersten venezianischen Gedicht »Venedigs erster Tag« (»Liebe hat die Stadt Venedig, Liebe hat die Welt gegründet«) — irgendwie ist Liebe in der Tat überall in den ersten fünf venezianischen Gedichten enthalten.

Mit der historisch-religiösen Bildphantasie »Die Kartäuser« (nach Sacchis Gemälde in der Sammlung des Vatikans, St. Romuald, Frey, S. 119) beginnen die römischen Gedichte, sämtlich Kunstwerkgedichte bis auf zwei, das letzte und das dritte; in beiden Fällen ist der Grund der Einordnung leicht anzugeben. »Der römische Brunnen« (in der

---

Motiv der »Jungfrau«). Auf diesem Bilde sind aber keine »riesenhaften Nachtgestalten«, keine Dämonen »die zerstören, die vernichten« dargestellt. Auch ist es keine »Skizze« in Venedig (oder gibt es dort eine erste, andersgeartete Skizze?).

[1]) »Maria nahte«, »Es pocht« usw. Beide Male: zu einer Gruppe treten andere. — Christus und Maria: seelische Hoheit des Erlösers und der Liebe (Maria), und die anderen sind drum herum — Banausen. Parallel damit: Maler und tote Tochter (auf dem Bild): seelische Hoheit des Schmerzes und der Liebe. Vater und lebende Tochter: alltägliche Gewöhnlichkeit des Lebens.

Villa Borghese vor dem Objekt entworfen), Meyers vollendetstes Kunstgedicht, ist zugleich das wahrhaft klassische Symbol für den Organismus des Kunstwerkes, in dem jeder Teil für sich, doch fast noch mehr für die anderen und vor allem des Ganzen wegen da ist; gleichzeitig herrscht und dient[1]), Funktion ausübt und repräsentiert, handelt und ruht, aktiv und zuständlich ist; daher ist das Kunstwerk ja allein imstande, den ewigen Zwiespalt zwischen Aktivität und Passivität, Zuständlichkeit, zu überwinden. Das beste Bild gleichzeitig für den beseelten Organismus von Meyers eigener Kunst, in der kein Teil ohne Beziehung auf den anderen ist, und für das Kunstwerk seiner Gedichtanordnung, in der jede Abteilung und fast jedes Einzelgedicht in sich selbst ruht, und doch nach vorn und rückwärts weist, »nimmt und gibt, strömt und ruht«.

»Tarpeja« ist, obwohl kein Kunstgedicht, an den »Römischen Brunnen« angeschlossen wegen der gleichen Örtlichkeit, gleich im Eingang geschildert:

Am Brunnen überflutet im Dämmerlicht
Der volle Krug und die Mägde merkens nicht,
Denn Nina plaudert: »Freundinnen, wißt ihr wohl,
Daß eine sitzt im Gestein am Kapitol?«

Das Gedicht behandelt die Tarpejasage in modern römischer Volksauffassung; es ist wohl als mißlungen zu bezeichnen — Meyer kann nicht volksmäßig sein.[2]) Das Plauschen Ninas klingt gezwungen.

»Die gegeißelte Psyche« schließt sich an, aus zwei Gründen: einem äußeren, der am Anfang erscheint: die Statue befindet sich im kapitolinischen Museum:

»Wo von alter Schönheit Trümmern
Marmorhell die Säle schimmern«

(vgl. Vers 4 der eben zitierten Strophe: »am Kapitol«)

und einem inneren Grunde, der am Schluß (wie fast immer bei dem pointierenden Dichter) äußerlich erkennbar wird:

Letzte Str. 4. Soll dich der Olymp begrüßen,
Arme Psyche, mußt du büßen!
Eros, der dich sucht und peinigt,
Will dich selig und gereinigt.

Es handelt sich um die Auffahrt einer seelisch Gereinigten in den Himmel. Nun vergleiche man den Schluß des vorigen (»Tarpeja«),

[1]) Dies Bild des Brunnens, moralisch gewandt, »Angela Borgia«, S. 212.
[2]) Vgl. allgemein auch d'Harcourt, I, S. 273.

Str. 11.
(Vorletzte) Man hört es oft — so sagt er — wie du lachst,
Wann du dich schön vor deinem Spiegel machst!
Man hört es oft — so sagt er — wie du weinst,
Weil du nicht kommst in den schönen Himmel einst.

Tarpeja lieb, entsage der bösen Lust!
Tarpeja, gieb die Kettlein um Hals und Brust!
Wir beten, Arge, für dich den Rosenkranz,
Du steigst empor, empor in den Himmelsglanz!

Aber weiter! Schluß der oben besprochenen »Kartäuser« (zwei Gedichte vorher):

— Sie alle wollen hier ein Stündlein büßen,
Um mit den Reinen rein sich zu begrüßen;
Sie alle wollen hier ein Stündlein beten,
Bevor sie vor den strengen Richter treten.

Derselbe Gedanke der Reinigung und des Aufsteigens zum Himmel. Unmittelbar vorher Anfang und Schluß der »Kapelle der unschuldigen Kindlein«:

Str. 1. Aus Henkerfäusten flogen zum Himmel sie empor,
Sie treten zwei und zweie hinein ins sel'ge Thor.
— —

Str. 3. Jetzt führen sie den Reigen mit Fiedel und Schalmei . . .
Es klagt aus ferner Tiefe der Mütter Wehgeschrei.

Aufsteigen zum Himmel, wenn auch nicht mehr Reinigung, die hier nicht nötig ist; Seligkeit oben, irdisch trüber Schmerz unten.

Und vorher »Ja«, wo dem Thema des Gedichts gemäß kein Aufsteigen mehr ist, wohl aber die Teilung in oben und unten, dunkel und strahlend, bös und gut. Dies ist die einfachste Form der Vorstellung. Aber auch unmittelbar nach der »gegeißelten Psyche«, im »Toten Achill« »Im Vatican vor dem vergilbten Marmorsarg« (das Vatikanische Museum schließt sich dem Kapitolinischen an — im Kapitol unten saß auch Tarpeja, im vorigen Gedicht[1]) heißt es im Beginn des letzten, also wichtigsten Teiles:

[1]) Eine Ausnahme: Sachis Bild vorher ist auch schon im Vatikan. Warum dort statt hier? Damit die (5) Bildergedichte zusammenkommen; denn von der »Gegeißelten Psyche« an ist alles nur Plastik (3 Gedichte):

5 Bilder, letztes Vatikan.
[1 Brunnengedicht, Villa Borghese
1 Brunnengedicht, Kapitol]
1 Plastik (Psyche), Kapitol
1 » (Achill), Vatikan
1 » (Musen), Vatikan
Schweizergedicht, Vatikan.

Pelide, sprich! Was ist der Tod? Wohin die Fahrt?
Wozu die Waffen? Zu erneutem Lauf und Kampf?
— —
Wohin der Lauf? Zum Hades? Nein, es lügt Homer!
Den Odem neiden einem kleinen Ackerknecht,
Sieht dir nicht ähnlich, Heros! Eher fährst
Du einer Geisterinsel bleichem Frieden zu,
Und trägst den Myrthenkranz, beseligt und gestillt,
Mit den Geweihten.

Dasselbe Motiv, in Anspielung auf die spätantike Achillsage, in singulärer, antiker Fassung.[1])

Und im »Musensaal«, einem Traum (»den Vatican betrat ich«) schwingt das Motiv rein formal aus:

Die letzte wandelt noch Urania,
Die Gläubige, mit dem gehobnen Blick.
Die andern nennen sie die Schwärmerin,
Doch trennt sie sich von den Geschwistern nicht.
Sie sieht den Sturm der Erdendinge ruhn
In friedevollen Händen immerdar . . .[2])
Aufflattert das Gewand! Die Locken wehn!
Die Kuppel weicht! In leuchtend tiefem Blau[3])
Entfesselt schwebt der Musenchor einher.

Alle bisherigen Gedichte, von »Ja« (Vorklang) an mit Ausnahme nur des »Römischen Brunnens« fast alles Kunstgedichte und fast alle römische, sind also mehr oder weniger erfüllt oder gefärbt vom Gedanken der Vervollkommnung und des Aufsteigens zu einem reineren Orte der Seligkeit. Mit dem ganz einfachen Motiv von »Ja« fängt das an, Zufall kann es nicht sein. Aber es ist gar nicht gesagt, daß es Anordnung ist und ich glaube es auch nicht; das überwaltende Prinzip der Anordnung ist ja vielmehr das lokale: Venedig, Rom, Kapitol, Vatikan; und das sachliche: Kunst. Meyers Seele war so voll von ethischen und religiösen, besonders Jenseits-, Todes- und Unsterblichkeitsvorstellungen und -gedanken, daß diese Dinge als ihre eigentliche Seele auch in Gedichte hineinkamen, die vom Augeneindruck ihren Ausgang nahmen und zunächst so rein

[1]) Über den Sarkophag, der die Anregung gab, vgl. Langmesser, S. 209, Anm. 1, Kraeger, S. 262 f.

[2]) Die höchste von Meyers Anschauungen, die immer lebendig hegen zu können er sich mit religiösem Eifer bemühte; siehe spätere Gedichte.

[3]) Vgl. den Anfang des »Triumphbogens«.

ästhetisch wie möglich sind. Die ästhetisch-ethische Zweiseitigkeit, die Doppelnatur Meyers zeigt sich wieder. Immer die innere Richtung auf das Jenseitige: die christliche Himmelauffahrt, antik gewendet in der »Gegeißelten Psyche« und im »Toten Achill«. Die große Erhebung ins Ewige, die Steigerung in ein Höheres über Zeit und Leben, ist echt römische Stimmung, gegenüber der rein irdischen Lebensseligkeit Venedigs. Am Ende des Cyklus »Genie« werden wir dieser Stimmung, ins Historische gewendet, wieder begegnen. Auch formal als Steigerung ausgezeichnet!

Das letzte der römischen Gedichte hat (außer einer äußerlichen Anfangsverbindung, die sich bequem darbot)[1]), mit Kunst nichts zu tun, und auch nichts mit irgend einem tieferen Gedanken. Es ist eine ergötzliche Anekdote, aus der Zeit der Thronbesteigung Leos XIII., die den altererbten »Fränkligeist« der wegen Sparsamkeit des neuen Papstes revoltierenden Schweizergarde gutmütig-humoristisch mehr charakterisiert als verspottet. An das Vorhergehende ist dieses Gedicht »Alte Schweizer« gehängt, weil es ebenfalls im Vatikan spielt, weil es eine gegenüber dem Vorhergehenden unwichtige Anekdote ist, die die römische strenge Großheit mildert, und endlich weil es etwas Schweizerisches ist, sozusagen aus Bescheidenheit. Relativ unwichtige Anekdoten am Schluß einer Reihe nachgetragen siehe oben S. 30; Schweizerisches zum Schluß, da aber auch als persönlich bedeutsames Bekenntnis: »Die Schweizer des Herrn von Tremouille« (8. Abteilung, am Schluß einer Gruppe), »Der Daxelhofen«, Schluß der neunten Abteilung.

Mit dem römischen Aufenthalt sind die starken, bisher fast ausschließlich die »Reise« ausmachenden Kunsteindrücke zu Ende; vieles, was von Kunst handelt, ist weise in der 8. Abteilung »Genie« untergebracht; hier mehr jene Kunsteindrücke, die als seelische Reiseeindrücke sachlichen Ursprungs und Charakters gefaßt werden konnten und den Künstler, der in der Abteilung »Genie« die Hauptsache ist, zurücktreten ließen. Rom ist die letzte Kunststadt, die der Reisende sieht; so tritt von jetzt an ausschließlich die italienische Natur, nach der Kunst, in ihre Rechte: in wohltätiger Abwechslung und notwendiger Ergänzung, wenn die »Reise« nicht einseitig sein soll. Von Kunst ist fürder nicht mehr die Rede.

[1]) »Der Musensaal«: »Den Vatican betrat ich.«

»Alte Schweizer«:

»Sie kommen mit dröhnenden Schritten entlang
Den von Raphaels Fresken verherrlichten Gang —«.

Von Rom führt die ideale Reise nach Korsika weiter. In Wirklichkeit war das eine besondere Reise gewesen, Meyers Hochzeitsreise (1875 bis 1876) nach Südfrankreich, die dann in dem Abstecher nach Korsika (November 1875 bis Jänner 1876) gipfelte. Der »Abschied von Corsica«, der jetzt folgt, hält den schweren Augenblick des Verlassens der Insel fest. An die vorletzte Strophe:

— — — — — — — — — —
Ehernes Gedröhn der hundert Siege
Um des toten Welterobrers Wiege!

reiht sich, vielleicht überraschend, aber doch ungezwungen, das grandiose, an Wiertzsche Bildphantasie erinnernde »Napoleon im Kreml« an.[1] Das leichtere, volksmäßige »Die Corsin« schließt die korsischen Gedichte, fiktiv den Aufenthalt in Korsika, ab. Sehr lehrreich ist, daß Meyer das Gedicht »Weihnacht in Ajaccio« nicht hier, sondern im Cyklus »Liebe« eingereiht hat; er hätte es am einfachsten — so scheint es zunächst — hier, er hätte es, als ausgesprochen chronologisches Gedicht, samt dem jetzt vorangehenden »Liebesjahr« auch im Cyklus »Stunde« unterbringen können; aber Liebe überwog für sein Gefühl alles andere in diesem Gedicht, und so steht es nun an seiner jetzigen Stelle sehr schön hinter dem »Liebesjahr«.

Was jetzt, nach dem Besuch der korsischen Insel sich vor unserem inneren Auge ausbreitet, ist — mit großer Richtigkeit empfunden — nichts als das Meer, bis hin zum Schluß der Abteilung.

Der grandiose »Gesang des Meeres«, ewige Wiederkehr der Wolkenfeuchte, leitet allgemein ein. Das längst nicht genügend gewürdigte »Strandkloster«, dessen Örtlichkeit man sich am Tyrrhenischen Meere mit seinen vielen sarazenischen Piratenerinnerungen denken muß, folgt mit seinem schaurig-barocken, grotesken Humor, mit der Böcklinischen, einzigen Strophe:

Oft übertäubt das Dröhnen
Des Meers die Noten unsrer Litanei,
Aus unsern Orgeltönen
Erhebt sich oft ein schriller Möwenschrei —

Das umgebende mächtige Element ist eben die heimliche Dominante in diesem Gedicht. —

[1] »Selbst die napoleonische Legende, die mir sonst gründlich zuwider ist, hier mag ich sie leiden als Lokalmärchen« (an Lingg, Ajaccio, 26. November 1875, Frey, Br. II, 291).

»Nicola Pesce«, ein Mensch, eine sonderbare Persönlichkeit, ein Fischmensch sozusagen, der sizilianische Taucher Friedrichs II., reiht sich innerhalb der umrahmenden Gedichte »Gesang des Meeres« und »Zwiegespräch«, die es nur mit den ewigen Elementen zu tun haben, sehr gut den schädellosen Mönchskelettgespenstern an — es sind gleichsam Meerwunder, die das Meer hervorgebracht hat. Und eigentliche Meerwunder, Meermann und Meerzentaur, führt uns sogleich das nach »Zwiegespräch« folgende »Flut und Ebbe«[1]) in kindlich-tiefsinnigem Spiele mit den Töchtern der Menschen vor, mit den klassischen Schlußversen:

Also vergnügt sich das sterbliche Heer
Mit dem gelaßnen, dem ewigen Meer.

Hier muß man, mit tiefster Befriedigung, an Böcklin, Klinger, Greiner denken. Mythologische Elementarphantasie des Dichters, wie dies, ist auch »Zwiegespräch«; der Dialog zwischen Sonne und Abendröte ist schon oben beim »Requiem« mit der Parallele aus der »Richterin« erwähnt worden; auch das unterdrückte Gedicht »Tagesneige« (Frey, S. 228), ganz dasselbe ohne Meerstimmung, gehört eng dazu, sowie der wörtliche Anklang im »Abschied von Corsica« Str. 4:

Lebet wohl, ihr warmen Abendröten,
In den weiten Himmel selig sterbend,
Erst die Wolken, dann die Fluten färbend!

Das Todesthema, Sterben in der großen Natur, ist leise aufgeklungen; da liegt die Richtung auf die eigene Persönlichkeit für Meyer stets nah. Und so stellt der »Möwenflug« die persönlichste Frage des Dichters an sich selbst:

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
Schein und Wesen so verwandt zu schauen,
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
Ins gespenstische Geflatter starrend:
Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?

---

[1]) »In ‚Ebbe und Flut' liegt die Pointe in dem Gegensatz des willkürlichen Mädchenspieles und des unveränderlichen Naturgesetzes.« An Haessel, 23. November 1890 (Frey, Br. II, 195). Erst in der vierten Auflage der Gedichte 1891.

Es ist die persönlichste Frage des Menschen, aber vor allem des Dichters C. F. Meyer: bin ich ein echter Dichter? oder nur ein abgeleiteter, reflektierter und reflektierender, müßiger, halber, ein blasser Kulturpoet?[1])

So kommt am Schluß wieder, und in allerpersönlichster Fassung, ein Kunstproblem zur Sprache. Wir haben schon gesehen (im »Vorsaal«), daß Meyer mit Kunstproblemen gern einleitet und schließt, und wir werden es noch sehen. Und Ganz-Persönliches — dazu rechnet immer auch das Schweizerische — bringt der Zurückhaltende ebenfalls gern an letzter Stelle; einer Gruppe, seltener eines Cyklus (V, IX).

Aber ganz zum letzten Schluß muß wieder ein Allgemeines, die menschliche Einzelpersönlichkeit Überragendes ertönen: und so schwillt, wenn auch nur auf kurze Dauer, der Ton an, der eben schon leise erklang:

Da mit Sokrates die Freunde tranken,
Und die Häupter auf die Polster sanken,
Kam ein Jüngling, kann ich mich entsinnen,
Mit zwei schlanken Flötenbläserinnen.

Aus den Kelchen schütten wir die Neigen,
Die gesprächesmüden Lippen schweigen,
Um die welken Kränze zieht ein Singen ...
Still! Des Todes Schlummerflöten klingen!

Warum schließt hier der Tod? warum heißt dies Todesgedicht »Das Ende des Festes«? Die Reisen sind dem Dichter die Festzeiten des Lebens; und wie die Lebenseindrücke überhaupt, so schließt der Tod all die bunten, wechselnden, fast zu vielen Eindrücke der Reise, noch kurz ehe sie anfangen, schal zu werden wie die Neigen der Kelche.[2])

Und nun sehen wir die Schlüsse der anderen Abteilungen an. Die Abteilung »Stunde« stellte am Schluß die vergängliche Zeit vor die zeitlose Ewigkeit, »In den Bergen« gab als letzte Bergstimmung das all gemeinste Bild der menschlichen Vergänglichkeit, Menschenwerk, das wieder zeitlose Natur wird. Und die folgenden Cyklen halten es nicht anders. »Liebe« schließt mit der »Toten Liebe«, und der betonten Vergänglichkeit

[1]) Anordnung der Gruppe der Meergedichte: 1. »Gesang des Meeres«: allgemein, einleitend. 2. »Strandkloster«, »Nikola Pesce«: historische Meeresfiguren. 3. »Zwiegespräch«, »Flut und Ebbe«: Naturmythologie des Meeres. 4. »Möwenflug«: persönlich angewandter Schluß, Erlebnis.

[2]) Eine geistreichere Wendung des abgenützten Themas »Das Leben eine Reise« ist nicht denkbar.

des eigenen Antlitzes im »Jugendbildnis«; »Götter« (6. Abteilung) mit dem allgemeinsten religiösen Ausblick auf Erneuerung der Welt nach all dem Elend der Geschichte (»In einer Sturmnacht«) in ferner Zukunft, sozial-utopisch gewendet (»Alle«); »Frech und Fromm« (7. Abt.) ebenfalls tief religiös mit der Betrachtung des Leidens und Todes Christi (»Die Krypte«); »Genie« (8. Abt.) geradezu mit einem »Chor der Toten«, historisch zu nehmen, nachdem auch dort, wie sonst, schon mehrfach unmittelbar vorher das Todesthema angeklungen hat; die letzte, 9. Abteilung, »Männer«, die spezifisch religiös-historische, schließt mit dem »Epilog«, der zugleich für die ganze Gedichtsammlung gilt, dem religiös ergebenen, aber doch wohl leise hoffenden »Pilgrim« und dessen dreimal wiederholtem Refrain

»Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann«.

Alle Gedichtabteilungen, mit alleiniger Ausnahme des »Vorsaals«, dessen Bestimmung es eben nur sein konnte, einzuladen, einzuführen (und der passend mit Kunst begann und schloß), machen den Schluß mit Vergänglichkeit, Zeitlosigkeit, Tod, religiös betrachtet — eine von ihnen wies dabei, da, wo es sich um die ganze Menschheit (»Alle«) und ihre Erneuerung, nicht nur um den Einzelmenschen handelte, in religiös-sozialer Ekstase auf eine ferne selige Zukunft.

Nichts ist für Meyers Grundwesen mehr charakteristisch.[1])

Fünfte Abteilung

»Liebe«

Im innersten Gemach des Tempels der Meyerschen Gedichtsammlung finden sich die Liebesgedichte.

Nicht allzuviele an Zahl (24); manche sind aus zarter Rücksicht oder aus Gründen der Form, zum Teil als ausgesprochene »Gelegen-

[1]) Meyer schrieb dem Maler Stückelberg, der den Tod als der Waisen Tröster gemalt hatte, am 30. Januar 1891: »— gerade jetzt fühle ich mit Ihnen, Ihren orphanorum consolatorem betrachtend, vor dem ich gar nicht erschrecke. Warum auch? Habe ich ihn doch nach meinen Kräften verherrlicht, in den Gedichten und im Pescara«, und am 14. Dezember 1891: »Das fehlte noch, daß ich Ihr Bild ‚kopfhängerisch' fände. Nein, es überschreitet die Wahrheit des Lebens um keine Linie melancholiewärts« (Frey, Br. I, 445, 446).

1	Tag, schein' herein! und, Leben, flieh' hinaus	Reiruf!		Einleitung
	La Rose	Gruß an den Süden, Rose symbolisch	Weg nach Italien (durch Bünden)	
	Die Schlacht der Bäume	(Turm, Bogen) Übergang vom Norden in den Süden, Bäume symbolisch		Symbol Italiens
	Der Triumphbogen	Ankunft in Italien: festives Symbol für Italiens Geschichte und Gegenwart		
5	Venedigs erster Tag	Liebe hat die Stadt Venedig, die Welt gegründet«: heiter-glücklich Scharfer Gegensatz!		
	Venedig	Tiefernste venezianische Erlebnisse. Stimmungsfarbe: Tod und Liebe		Venedig
	Auf dem Canal grande			
	Die Narde	Wer liebt, verschwendet jederzeit-	Bilder in Venedig (alle?)	
	Nach einem Niederländer	Vaterschmerz und Liebesglück, totes und lebendes Mädchen		
10	Ja	(Oben und Unten, Gut und Böse)		
	Die Kapelle der unschuldigen Kindlein	(Oben und Unten, himml. Seligkeit)		
	Die Kartäuser, Bild im Vatikan	(Vervollkommnung, Aufsteigen nach Reinigung zum Himmel)	Kunstwerke (Bild u. moderne Plastik) in Rom	
	Der römische Brunnen	Tarpeja-Sage in Volksauffassung, Genre; hier eingeschoben wegen Brunnenmotiv (f o) und Kapitol (f u)		
	Tarpeja			
15	Die gegeißelte Psyche	Kapitolinisches Museum (Vervollkommnung durch Leiden vor Aufnahme im Olymp)		Rom
	Der tote Achill	Vatikan (Fahrt zum Friedensort der »Geisterinsel«)	Antike Plastik in Rom	
	Der Musensaal	Vatikan (Aufschweben der Musen), Schlußmotiv		
	Alte Schweizer	Vatikan, schweizerische Anekdote, nachgestellt	Genre-Anekdote, wegen gleichen Lokals angehängt	
	Abschied von Corsica	Gesamtauffassung Corsicas, einleitend		
20.	Napoleon im Kreml	historische Szene, wegen korsischen Lokals angeschlossen, Einschub		Corsica
	Die Corsin	Genre, am Schluß		
	Der Gesang des Meeres	allgemein einleitend		
	Das Strandkloster	Meeresfiguren, historische	Natur	[Tyrrhenisches] Meer
	Nicola Pesce			
25	Zwiegespräch	Meeres-Naturmythologie		
	Flut und Ebbe			
	Möwenflug	Erlebnis, symbolisch gedeutet auf sich selbst		
		Persönlich, daher am Schluß, wie stets		
		Kunstproblem, daher am Schluß		
	Das Ende des Festes	(Schluß der Reise, Festzeit des Lebens): überpersönlich: Todessymbol		Schluß

heitsgedichte«, als unzureichend, weggelassen; und die vorhandenen sind absichtlich so gemischt, daß der Leser nicht erkennen kann, auf wen sie sich beziehen.

Das war der Hauptgesichtspunkt Meyers, und um das verhüllte Geheimnis (namentlich ein bestimmtes in der Mitte der Abteilung) noch mehr zu verhüllen, geht der unendlich zurückhaltende Dichter so weit, den tiefsten Ernst seines Lebens als leichtes Spiel aufreden zu wollen:

In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernsten Ziel!
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust,
Und alles war ein Spiel.

Besonders forsche nicht danach,
Welch Antlitz mir gefiel,
Wohl leuchten Augen viele drin,
Doch alles war ein Spiel.

Und ob verstohlen auf ein Blatt
Auch eine Thräne fiel,
Getrocknet ist die Thräne längst,
Und alles war ein Spiel.

Es ist eine bewußte Irreführung, die natürlich niemanden ernstlich täuschen kann, aber bei dem seelenzarten, leichtverletzlichen Dichter selbstverständlich (und so sympathisch) ist.[1])

Fast ist es, als fürchte der Dichter des historischen Jahrhunderts schon den biographisch-literarhistorischen Leser; denkbar — aber nicht mehr — erschiene das Gedicht auch als Liebesbeichte der letzten Liebe gegenüber, mit der verglichen alles Frühere ein Spiel war. Aber dahinter glüht ein tieferer Sinn auf: Spiel der Liebe — Spiel des Lebens[2]):

»Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust«: vorüber!
»Getrocknet ist die Thräne längst«: vorbei!

Wie dem auch sei: das absichtliche Verschleiern der realen Beziehungen dieser Gedichte geschieht durch die (absichtlich unchronologische) Anordnung, dadurch kommt ein Element des Spielens mit dem Lebensstoff hinein und so könnte es mit Recht von den Gedichten dieser Gruppe heißen:

[1]) Nach Frey S. 139 bezieht sich das Gedicht hauptsächlich auf das »Verhüllen der Herzenswunde« durch Clelia Weidmann.

[2]) Der zweite Gedanke liegt Meyer nahe; s. o. zu »Spiel«. Ferner »Spielzeug«.

»Und alles ist ein Spiel«; im ästhetischen Sinne des Darüberstehens, wie im Mottogedicht der ganzen Sammlung:

— Was da steht, ich hab' es tief empfunden,
Und es bleibt ein Stück von meinem Leben —
Meine Seele flattert ungebunden
Und ergötzt sich drüberhinzuschweben.

»Zwei Segel«, das erste, ursprünglich nichts als eine Beobachtung des Seeanwohners, ist durch die Einordnung hier nachträglich als Liebesgedicht charakterisiert, auf die Gattin, Luise Ziegler, als ruhige Lebensgefährtin deutlich bezogen. »Der schon früher konzipierte Gedanke erhielt eine neue Form«, sagt Frey (S. 265). Also ein symbolisches Ehe-Doppelmedaillon als Widmung des Cyklus an die Gattin, nach der Warnung an den Leser: Einleitung. Oder wie eine Vignette vor dem neuen Abschnitt, leichtes Aquarell: zwei Boote auf dem Zürchersee. —

Die erste der geliebten Frauen ist die Mutter. Ihr gelten die beiden ersten Gedichte des Liebescyklus, erschütternd, namentlich für den Kenner dieses Dichterlebens. (»Hesperos.« »Das begrabene Herz.«) Beides sind Erinnerungsgedichte, ähnlich in der Kernsituation, soweit sie erschaut wird (und der Bildumriß ist für Meyer stets wichtig), ohne daß diese Ähnlichkeit aber hier etwa Prinzip oder Folge der Anordnung wäre: wie Hesperos

So mit ungehörten Tritten
Durch die Dämm'rung hergeglitten,
Kam die Mutter —

und

Des Nachts darauf hatt' ich den Traum:
Die Mutter sah verstohlen ich
Nach unserm Tannenwinkel gehn —

»Ohne Datum« gilt der treuen Schwester, wie schon der Untertitel verrät; ein sinnvoll und echt-Meyerisch im einzelnen vertieftes, doch leicht gehaltenes Gelegenheitsgedicht, sehr französisch im Stil mit seinem stets variierenden Strophenschlußvers »Aus allen Augenblicken meines Lebens«.[1])

An Mutter und Schwester schließt sich zunächst die Gattin. Ihr gelten vier Gedichte, davon drei ausgesprochene Erlebnisgedichte, von denen

[1]) Vgl. etwa Geibels Übersetzungen von Gedichten Debraux' und Bérangers, Werke VIII, 74 f., und seine Nachahmungen, wie »Tempora mutantur« III, 167, in gleicher Art und in fast gleichem Versmaß wie Meyers Epilog »Ein Pilgrim«.

eines vielleicht erst später auf die Gattin bezogen ist (»Spielzeug«, Urform schon in »Romanzen und Bilder« S. 44, vgl. Moser II, 76). Voran steht »Die Ampel«, nicht grundlos, vermute ich, da ihr Anfang den Übergang des Dichterherzens von einer Frauenhand in eine andere neu einleitend andeutet, und dabei das bisherige Hauptwort »Mutter« (vgl. die vorhergehenden Gedichte) fällt:[1])

An des Jahres Wende sprach ich: Muse,
Keiner Mutter Hand beschert mich! Gieb mir
Du mein Angebinde, Muse! fleht' ich.

Die Musenampel aber wird ihm zuteil

In des Liebchens Hand, das mir die Treppe
Nächtlich hellt' mit stillen Ampelstrahlen. —[2])

Für Meyers innere Lebensentwicklung von der zärtlich geliebten Mutter und Schwester zur Gattin ist die Stellung des Gedichts noch bezeichnender als das Gedicht selbst.

»Unruhige Nacht« schließt sich als Schilderung einer nächtlichen Situation dem Liebesgedicht von der Ampel ungezwungen an, besonders der Schluß, an dem es sich auch um Hellwerden handelt:

Nun weist es sich bei Tagesschein,

was die »Rangen« in seinem Herzen die ganze Nacht geschafft haben.

Die beiden folgenden Gedichte bringen symbolische Situationen mit dem »Liebchen«, das im Ampelgedicht eingeführt war. Über die zentrale Bedeutung des Motivs vom »Kameraden« (Tod und Liebe) ist schon oben gesprochen worden.[3]) Man denkt an Böcklin, Holbein und manch anderen Todesbildmeister; modern aber ist die in einem Augenblick sich konzentrierende Intensität des Lebensgefühls:

Komme, Tod, und raub' mich, Tod, im Kusse!

---

[1]) Daß auch das Wort »Schwestern« fällt, halte ich für Zufall, da es für »Musen« steht. In der ersten Fassung 1876 (Moser II, 50) fehlt die Mutter:

Niemand, seufzt' ich leis, beschert mich morgen.

In »Gedichte«[1] ist schon der jetzige Wortlaut da. Vielleicht der Anordnung wegen geändert?

[2]) Ampel-Erlebnis, Frey, S. 264.

[3]) Erste Fassung (mit geringen Änderungen bis »Gedichte 1«, 158 bleibend) Moser II, 41.

Das gibt, am Schlusse, den Ausschlag. Ebenso spitzt sich am Schluß die Situation mit dem Liebchen symbolisch zu, und erhält erst ihren eigentlichen Sinn im »Spielzeug«:

Was erwischte sie mit schnellen Fingern,
Eng an meine Brust gepreßt? Die Kirche,
Ja die Kirche mit dem roten Dach war's.
Und sie stellt sie dicht vor unser Landhaus.

Erst über die Schwelle der Kirche führt der Weg ins eigene Heim, deutet sie ihm schalkhaft an.[1])

Was nun folgt, ist ein Cyklus für sich, nach außen unerkennbar, sechs Gedichte, an die frühverstorbene Clelia Weidmann, das »Cleli« (vgl. Frey, S. 139—142) gerichtet, zwei davon ihr später zugeschrieben. Es sind »Weihgeschenk«, ein schwermütig dunkelflutender Trauerhymnus mit Chor[2]), in der Stimmung noch den Ursprung aus Shakespeares »Viel Lärm um nichts« verratend (über die höchst eigentümliche Entstehung, auf Grund einer falschen Übersetzung, vgl. Kraeger S. 195 ff.), ein ausgesprochenes Cyklus-Einleitungsgedicht: Tod und Trauer. »Der Blutstropfen« ist Clelia zugeschoben, auf sie bezogen (Frey, S. 139 und Anm. S. 376); es war ein Erlebnis der späteren Frau Uhland, das Pfizers spätere Gattin Meyers Mutter einmal brieflich mitgeteilt hatte (Reutlingen, 11. Januar 1830).

Jung schwand sie hin —

---

[1]) Die Beziehung auf Kilchberg (Köhler S. 189) ist wohl nicht möglich, weil der Dichter laut Frey, S. 274 erst im Jänner 1877 den Plan des Hauskaufs in Kilchberg zum ersten Mal erwähnt. — Erste und zweite Fassung Moser II, 76. Die zweite Fassung erschien, ohne Spezialtitel, mit den jetzigen »Der Kamerad« und »Die Ampel« vereinigt, unter dem Gesamttitel »Gedichte. Von C. Ferdinand Meyer« in den »Monatsheften für Dichtkunst und Kritik« Bd. 4, 1876 im ersten Ehejahr, jedenfalls ein Beweis, daß diese Gedichte, in die dann die »Unruhige Nacht« eingeschoben wurde, zusammengehören (»Liebchengedichte«).

[2]) Von äußerster Feinheit ist hier das Verhältnis der Individualempfindung des Trauernden und der Kollektivempfindung: in Str. 1 nur »wir«, Str. 2 nur »ich«, Str. 3 unpersönlich, Str. 4 »ich«, Str. 5 unpersönlich, Str. 6 (letzte) wieder nur »uns«. Die unendliche Zartheit der Neigung Meyers, die sich kaum berechtigt glaubt aus der Empfindung der Allgemeinheit herauszutreten, wird damit in leisester Harmonie angedeutet. (Allgemein, Persönlich, Allgemein, Persönlich, Allgemein, Allgemein.) Da der Chorrefrain seinem Wesen nach Kollektivempfindung ausdrückt, ist des Dichters persönliche Trauer nur wie ein Oberton, der bei der immer wieder einsetzenden allgemeinen Trauerempfindung nur leise mitschwingt.

Durch den Schluß wird auch dies Gedicht, das an sich gar keinen Anlaß dazu bot, in die Tod- und Trauerstimmung einbezogen.

Clelia nachträglich zugeschrieben sind auch die ursprünglich dem zweiten Lausanner Aufenthalt entkeimten »Stapfen«. An den letzten Gang mit der Toten im Nebelwald hängt sich stimmungsschwer die Erinnerung. Schicksalsvolle tragische Ironie legt sich jetzt über das Erlebnis:

Naß ward der Pfad. Die Sohlen prägten sich
Dem feuchten Waldesboden deutlich ein,
Die wandernden. Du schrittest auf dem Bord,
Von deiner Reise sprechend. Eine noch,
Die läng're, folge drauf, so sagtest du.

Damals schritt der Dichter, »leis schwelgend noch in ihrer Lieblichkeit« denselben Pfad zurück: die Stapfen kommen ihm entgegen — da löscht sie mehr und mehr der stärker fallende Regen.

Da überschlich mich eine Traurigkeit:
Fast unter meinem Blick verwischten sich
Die Spuren deines letzten Gangs mit mir.

»Deines letzten Gangs mit mir« tragischer Doppelsinn![1] Im vollendeten[2] Gedicht haben wir also eine Reminiszenz an eine Tote in Anknüpfung an einen Gang durch den Wald vor uns, lichtes »Gehölz« zwischen Haus und »Nachbarhaus«, wo sie zu Gast ist.

Diesem Waldgang durch fast ganz vermenschlichten Wald, bei dem seinem geistigen Auge die damals noch Lebende aber seit eben schon (unwiderruflich!) Abwesende lieblich erschien, schließt sich der Gang durch den Garten an, bei Nacht, im ersten Lenzgewitter dieses Jahres: und jetzt glaubt er die Tote wirklich vor sich zu sehen, in einer Vision, aufzuckend mit dem Schein des Blitzes auf den jungen Blüten — sie spielt mit einem Blütenzweige,

Die junggebliebne Tote! Durch die Hast
Und Flucht der Zeit [zurück][3] erkannt' ich dich,
Die just des Himmels Feuer überglomm.
— — — — — — — — — —
Dann mit den Blüten wieder blicheſt du.

---

[1]) »Nirgends eine reinliche Stapfe, wo Erinnerung den Fuß hinsetzen könnte, ohne ihn zu beschmutzen« Ang. Borgia, S. 153. »Stapfe« ein Lieblingswort Meyers.

[2]) Die eigentümliche Entwicklung des Motivs auf drei vorhergehenden Stufen, Moser II, 10—12.

[3]) So 1.—4. Aufl. metrisch korrekt, sprachlich bedenklich.

Totenvision im Garten: sinnschweres Pendant zum vorhergehenden Gedicht, und Steigerung.

Auch in dies Gedicht, wie in das folgende, sind die Porträtzüge erst später hineingebracht (Frey; doch wohl bei der Anordnung 1882.)[1]

Eine Totenvision ist auch »Lethe«; aber eine Traumvision, andern Charakters.[2] Nicht mehr parkartiger Wald oder Garten ist die Szene, sondern der Lethefluß mit der ziehenden Barke der Toten. Eine neigt sich ihm:

Herz, ich trinke dir Vergessen zu!

Aber er will nicht vergessen, wirft die Schale in die Flut, umarmt die Willige — da zerrinnt sie in seinen Armen:

Und ich wußt' es wieder — du bist tot.

Aber er verliert sie nicht aus seinem Blut: er spürt ihr Wesen nah dem seinen, ganz bewußt, viel intensiver noch als in Reminiszenz, Vision, Traum (noch erhöhte Steigerung!), er spürt ihr Auge auf dem »ampelhellen Blatt mit dem entstehenden Lied um Mitternacht«, ja er glaubt zu fühlen, wie auch sie, deren Leib im Grabe liegt, unterdessen gereift ist wie er, der Lebende. Die Ihren haben ihr eine Marmorurne gesetzt und sie — vergessen: in ihm lebt sie weiter:

Wozu beweint?
Du lebst und fühlst mit mir vereint!

Ein echtes, pointierend zusammenfassendes Cyklusabschlußgedicht, dies »Einer Toten«. Das seinem Wesen nach verfließende, grenzenlose Gefühl in rein begrenzender Linie klar zu geben, das Schwerste von allem, ist hier aufs beglückendste gelungen. Meyer hatte das Gedicht der Verwandten wegen, in der 5. Auflage, der letzten, die er (nach Frey) noch korrigiert hat, unterdrückt; später ist es wieder eingesetzt worden (vgl. Moser II, 23, wo auch die erste Fassung).

Nach dem eingelegten Cyklus der unerhörten Liebe, um die das verhüllende Dunkel frühen Todes schattet, wehmütig, aber um so erschütternder

[1] Das folgende ist schon 1860 oder noch früher, jedenfalls noch vor Clelias Ende entstanden, und zweifelsohne angeregt durch Gleyres Bild »Illusions perdues«, das Meyer in Paris 1857 gesehen hatte (Frey, S. 139, Briefe II, 59).

[2] »Traumgestalt« in »Stapfen« S. 201, Zeile 6, steht nur in übertragenem Sinne; »Das Motiv der ‚Lethe' ist 20 Jahre alt, das Kostüm denken Sie sich griechisch« An Haessel, 12. April 1874 (Frey, Br. II, 59).

in der erstaunlichen Klarheit und Schärfe der Form, beginnt wieder das ruhig beglückende Leben der erhörten, der Gattenliebe. (»Ihr Heim«, »Liebesjahr«, »Weihnachten in Ajaccio«, »Schneewittchen«).

Freilich, der anordnende Dichter ist zu taktvoll, um auf das tiefe Dunkel einer im Herzen eingesargten toten Liebe unvermittelt helles Licht einer lebendigen folgen zu lassen, und so wählt er die einzige dunkle Stelle seines jetzigen Glückes und setzt sie an das Dunkel vorher: daß er nämlich an diesem Glücke so lange nichts ahnend vorübergegangen, symbolisiert: am Hause der künftigen Gefährtin. So bleibt ihm, auf daß er nicht zu glücklich werde, »ein leiser Schmerz in sel'ger Brust« — aber dieser Schmerz ist zu stillen (»Ihr Heim«).

So leitet der weiterschreitende Gang der Empfindung nun zum vollen Glück. Es ist so groß, daß es ihn die Jahreszeiten vergessen macht: er sieht Früchte und Attribute der Jahreszeiten in »einem Kranze« um Ihre Stirn gewunden, noch immer, obwohl jetzt schon die ersten Flocken tanzen (»Liebesjahr«).

»Eine liebliche Verwirrung schwebt der Zug der Horen«, wie es im folgenden »Weihnachten in Ajaccio« heißt. Ein äußerst reizvolles Bild engster Verwandtschaft zweier Gedichte, Blütenzweige eines Zierbaumes, die doch nach verschiedenen Richtungen gebogen sind. Die »liebliche Verwirrung« kommt im ersten Gedicht mehr aus dem wie verzauberten Gefühl des Liebenden; das Jahr ist mit seinem kaum bemerkten Wechsel so rasch an ihm vorbeigegangen. Im zweiten stammt sie hauptsächlich aus der ungewohnten Umwelt; der (wie fast immer bei Meyer) zugrunde liegende Gegensatz ist ein lokaler: Weihnachtszeit im Süden, aussehend wie unser Frühling.[1]) Die seelischen Folgen sind parallel. Die Blicke der selig verwirrten jungen Frau träumen gewiß nicht nur von den »weißen Flocken«, wie der Gatte seine wiederholte Frage selbst beantwortet; in die Frau ist nämlich der seelische Vorgang verlegt.

Da der lokal entspringende Kontrast zeitlich fixiert ist, gehört dieses Gedicht wie das vorige zu denen, die ich als »chronologisch« bezeichnet habe, und ich habe schon oben darauf hingewiesen, daß beide Gedichte, als echte Horenerzeugnisse, ebensogut in der Abteilung »Stunde« stehen könnten, aber der Dichter hat hier doch das erotische Element als vorwaltend empfunden, ihrer Entstehungsursache gemäß. Sie hätten ja auch, und vor allem, nicht in den dort gemeinten, nordischen Winter gepaßt!

[1]) Es sind eigentlich alle Jahreszeiten, siehe unten.

Das Weihnachtsfest in Ajaccio war das auf der Hochzeitsreise, 1875; damals sind beide Gedichte entstanden (Langmesser, S. 95. Erste Fassungen Moser II, 77).[1])

Die Motivelemente sind in beiden zusammengestellten Gedichten im Grunde dieselben.[2])

---

[1]) Dasselbe Motiv der Vermischung der Jahreszeiten, sowie noch eine ganze Reihe von (uns aus dem Stundencyklus und sonst bekannten) Motiven Meyers in dem von ihm nicht gedruckten Sonett:

Frau Eliza Wille an ihrem Geburtstag,
9. März 1891.

Vom hassenswerten winterlichen Eise
Ist die lebend'ge schöne Flut gebunden,
Indes die Amsel, die den Lenz empfunden,
Die Auferstehung singt in ihrer Weise.

Seltsam verwächst der Jüngling mit dem Greise,
Das Wintermärchen mit den Lenzeskunden,
Seltsam vermischen Zeiten sich und Stunden
In der Natur und auch in dir, Eleise!

Was du jetzt lebst, ist's Welken, ist's Verjüngung?
Ist's ein Beginnen? Ist es die Vollbringung?
Du kannst die ew'gen Quellen rauschen hören.

Bald wird der Sonnenpfeil das Eis zerstören,
Dann wogt die Flut, das fesselfose Leben:
Mir ist, ich seh ein leichtes Segel schweben.

[2]) Vergleiche im einzelnen

Liebesjahr.	Weihnachten in Ajaccio.
— Tanzt dort mit dem Laub eine Flocke?	— neben einem morschen Laube flog ein Falter —
	Sprich, was träumen deine Blicke Von den weißen Flocken?

Wie der Dichter die Früchte aller produktiven Jahreszeiten des »Liebesjahrs«, Blüten und Ähren und Trauben in einem Kranze um das geliebteste Haupt sieht, so sehen die Vermählten zur Weihnachtszeit in Ajaccio die charakteristischen Zeichen aller Jahreszeiten, gerade wieder die unseres Winters ausgenommen, um sich her: »Reife Goldorangen fallen sahn wir heute«: das würde unserm Herbst entsprechen; »Myrte blühte« unserm Frühling; »Eidechs glitt entlang der Mauer, die von Sonne glühte«: wie in unserm Sommer. Statt des »bleichen Winters« haben sie hier zur selben Zeit einen »lichten Frühling« noch obendrein zu dem im Norden ihrer harrenden (weniger wahrscheinlich: zu dem auch im Süden noch kommenden). »Paradieseswarm« sind hier die Weihnachtslüfte.

Unmittelbar an die Schnee-Flocken dieser beiden knüpft das folgende »Schneewittchen« an, ein anmutig-märchenhafter Liebesgruß, der an einen vorgestellten Gruß Schneewittchens hinter »sieben Silberspitzen« anknüpft. Das Gedicht bezieht sich auf Meyers spätere Gattin, der er als Bräutigam Ende August 1875 von Rigistaffel nach dem Heinrichsbad schreibt: »Du bist jetzt wie im Märchen Prinzeß Schneewittchen hinter sieben Bergen, bei den sieben Zwergen —« (Langmesser, S. 86).[1])

Auf wen aber beziehen sich »Hirtenfeuer«, »Laß scharren deiner Rosse Huf«, »Dämmergang«, »Die tote Liebe«? Wir wollen nicht vorwitzig Geheimnisse lüften, der Warnung des Dichters eingedenk. Die Personenfrage ist uns nicht an sich interessant, sie interessiert nur wegen der Komposition des Cyklus.

Das leichtere Stück »Hirtenfeuer« ließe vielleicht an eine bestimmte, wohlbekannte Persönlichkeit aus Meyers Leben denken, die ja Züge zur Richterin geliehen hat, Mathilde Escher. Die unermüdlich Tätige war immer in Eile, in gern betontem Gegensatz zu dem Geschwisterpaar Meyer; sie »schied immer viel zu früh« sagt Meyer selbst.[2])

---

[1]) Dazu paßt nicht die Angabe Freys, S. 178, nach der die »sieben Silberspitzen, hinter denen ‚Schneewittchen' den Zwergen die Wirtschaft führt« sich im Fextal befinden. — Dies Bräutigamsgedicht steht, entgegen der Chronologie, hinter den Hochzeitsgedichten »Liebesjahr« und »Weihnachten in Ajaccio«, wohl auch um es beim folgenden »Hirtenfeuer« behalten zu können: seelische Anregung durch Licht vom Berge (und das Motiv: eine Frau im Hause) ist beiden gemeinsam.

[2]) Bei Frey, S. 109: »Was mir diese Sommer und Herbste, in welchen meine Schwester und ich die treue Freundin unserer seligen Mutter in der Schipf besuchen durften, so reizend erscheinen läßt, ist wohl die zeitweilige Muße, zu der das Landleben von selbst sie nötigte. Später, nach dem Tode ihres Vaters, da sie ihren bleibenden Sitz im Felsenhof hatte, war sie immer ein bißchen gejagt, trat stürmisch ein und schied viel zu früh.« —

Vgl. mit »Hirtenfeuer« Str. 2 und 3:

Siehst den Abendstern du blinken
Dort vor seinem Untergang?
Einen Augenblick im Sinken
Ruht er auf den Bergeshang.

In der flüchtigen Minute,
In dem eiligen Moment
Ist's als ob er gastlich ruhte,
Wo ein Hirtenfeuer brennt.

Sehr gut scheint dazu zu passen:

Ließest unter uns dich nieder,
Liebe, liebenswerte Frau,
Aber heute ziehst du wieder,
Wie die Sterne ziehn im Blau.

Der untergehende Abendstern scheint einen Augenblick auf dem Bergeshang zu ruhen, daß es wie ein »Hirtenfeuer« aussieht:

Aber nur die kleinste Weile
Bringt er auf der Erde zu,
Sieh — er zittert ja vor Eile
Und verschwindet, Frau, wie du.[1])

Allein nach der bestimmten Angabe Freys ist hieran nicht zu denken.

Oder wie? Ist vielleicht die hier gemeinte Persönlichkeit dieselbe, die der Dichter nachher in »Laß scharren deiner Rosse Huf« nicht von sich lassen will, von der er sich im »Dämmergang« unsichtbar besucht fühlt? Recht verschieden ist ja der leichtere Ton im »Hirtenfeuer« von dem leidenschaftlichen in »Laß scharren«, das fast Tagelied-Stimmung atmet (vgl. auch Langmesser, S. 236), und dem phantastisch-innigliebevollen im »Dämmergang«. Allein das braucht nicht dagegen zu sprechen.

Der Abschied einer Frau vom Hause des Dichters, apostrophisch behandelt, das ist das Thema von »Laß scharren deiner Rosse Huf«, gleichermaßen wie vom »Hirtenfeuer«. Daß beide zusammenstehen, kann nicht zufällig sein. Aber wie verschieden ist die Behandlung: ruhig, anscheinend ohne tiefere Beziehung, mindestens sehr verhalten im Ton das eine; angstvoll, fast verzweifelt das andere: »Geh nicht, die Gott für mich erschuf!«

Sie geht. Sie ist fort, »meerüber«; nur in seiner Einbildung besucht sie ihn wieder, auf seinem »Dämmergang«[2]) im Felde. Ein ähnliches

»Ihr Heim«, Str. 4:

Und den Stern der Liebe sah ich eilen
Dort zum dunkelscharfen Bergesrand,
Auf dem schlanken Giebel blitzend weilen
Wie ein zitternd Feuer, eh' er schwand.

[1]) Kraeger, S. 170, versteht dies Motiv so, als ob »das rasch am Himmel sich abspielende Ereignis mit der flüchtigen Erscheinung einer Frau auf dieser Erde verglichen« werde. Diese Auffassung scheint mir nicht dem Texte zu entsprechen, und für den Ton des Gedichts (Metrum!) zu schwer zu sein. — Das Motiv ist alt bei Meyer, vgl. »Auf dem See 3« (Romanzen und Bilder) bei Kraeger, S. 169.

[2]) Früher »Dämmerung«.

Gefühl leiblicher Nähe der Abwesenden, wie in einem früheren Gedicht der Toten, erfüllt den Dichter; selbst Barry, der Hund, ist »glückverloren«. Traumhaft vibrierend ist die Stimmung des Gedichts, dessen Kurzverse nur dann zu ihrer Wirkung kommen, ja nur zu lesen sind, wenn der dritte Vers jeder Strophe, mit dem immer etwas Neues kommt, stimmlich gehoben wird; wie Lautersprechen eines mit halber Stimme vor sich hin Träumenden.[1]) Wie aus innerer glückseliger Verträumtheit, nun aber jäh, und zu erschreckender Klarheit, auffahrend war »Geh nicht, die Gott für mich erschuf!«. Mit der Einbildung des Dämmerganges muß der Einsame sich, bis zum seelischen Erwachen, trösten.[2])

Und auch das folgende, ganz grandiose Gedicht ist ein »Dämmergang«:

Entgegen wandeln wir
Dem Dorf im Sonnenkuß,
Fast wie das Jüngerpaar
Nach Emmaus —

nur daß jetzt noch ein Dritter dazugekommen ist, wieder eine »Traumgestalt«, die »tote Liebe«. Wie einst der gekreuzigte Erlöser

So wandelt zwischen uns
Im Abendlicht
Unsre tote Liebe,
Die leise spricht.

Die alte Liebe, die verleugnet und verhöhnt ward von den Liebenden selbst, die aber nun auch auferstanden scheint:

Da ward die Weggesellin
Von uns erkannt,
Da hat uns wie den Jüngern
Das Herz gebrannt.[3])

---

[1]) Ein mitlebender Lyriker versichert mir, daß dies eine Notwendigkeit bei lyrischen Kurzversen sei, die sich fast immer und automatisch einstelle, als das einzige Mittel, Monotonie zu vermeiden.

[2]) Dieser Zusammenhang, als vermutlich gewollter Eindruck, entsteht natürlich durch die Anordnung, kann aber außerdem biographisch treu sein. Beide Gedichte sind ferner durch das ausgesprochen Musikalische der Empfindung und des Ausdruckes zusammengehalten.

[3]) Eine merkwürdige Parallele zur »Toten Liebe« bildet das (wohl späte) Gedicht des Nachlasses bei Langmesser, S. 523:

Vergebens.

Es war im Boote gleitend,
Daß wir die Treu' versprochen;

Es ist ein unsäglich ernsthafterer Dämmergang, dieser zweite; diese »Weggesellin« eine noch ungleich bedeutsamere als das »Weggeleite«, das »trauter, trauter« ward.

Mit diesem ernsten Ton schließt der Cyklus »Liebe« tatsächlich ab; nur noch wie mit einer schüchternen Gebärde als persönlichster, privater Nachtrag dargereicht wird uns der Begleitvers »Mit einem Jugendbildnis«, gleichsam ein Schlußmedaillon:

Hier — doch keinem darfst du's zeigen —

ein verschwiegenes Geständnis des Mannes, der der Welt von jeher zartbesaitet, leichtverletzlich gegenübergestanden, und die »harten Falten« sich als biologisches Auskunftsmittel angewöhnt hatte. Ein Ton der Vergänglichkeit, nicht aufzuhaltender Veränderung des eignen Ich, klingt in dieser Eigenporträt-Unterschrift nicht ohne Wehmut an.[1]) Vielleicht beziehen sich die letzten Verse in ihrer Exklusivität auch mit auf den vorhergehenden ganzen Cyklus »Liebe«, den nur der ganz Nahestehende wirklich zu verstehen vermag? — An wen richtet sich das Gedicht?

Die Treue ward von beiden
Vergessen und gebrochen. —

Wir suchen über Tiefen
In karger Mondeshelle
Die dunkle, wandelbare,
Die zeichenlose Stelle.

Nicht unverwandt, wenigstens in der Reuestimmung, erscheint auch »Am Himmelsthor«. —

Einen andern, wie mich dünkt, poetischeren und menschlich plausibleren Sinn ergibt die erste Fassung der »Toten Liebe« (nur Gedichte[1]):

— Ich habe Tod erlitten,
Den Tod bezwang ich bald,
Und geh' in eurer Mitten
Als geistige Gestalt —
Die Weggesellin
Blieb unerkannt,
Doch hat uns wie den Jüngern
Das Herz gebrannt.

[1]) Das Porträt ist eine Bleistiftzeichnung von Deschwanden von 1841 oder 1842 (Frey, S. 39).

Übersehen wir nun die ganze Abteilung.

2 Einleitungsgedichte,
3 Gedichte an Mutter und Schwester,
4 Gedichte an die künftige Gattin,
6 Gedichte an die tote Clelia,
4 Gedichte an die Gattin,
3 Gedichte an eine nicht Genannte,
2 Schlußgedichte.

Genau in der Mitte (9 + **6** + 9) steht, wie es sich auch mit allem anderen verhalten möge, der Clelia-Cyklus, der dadurch als tiefstes und innerstes Erlebnis des Liebeslebens Meyers bezeichnet wird, zugleich vermutlich als Haupterlebnis seiner ganzen Erdenfahrt; denn er steht zugleich in der Mitte des ganzen Buches. Das wäre dann auch biographisch wichtig.

Eingefaßt ist der Clelia-Cyklus von den Gedichten an die Gattin, vier vorher und vier hinterher, wie von den zwei Hälften eines Rahmens. Man bemerke die Zartheit der versteckten Symbolik: durch die Stellung in der Mitte wird der toten Clelia ihr Recht — aber immerhin, sie bleibt zeitlich-biographisch eine Episode, wenn auch die tiefstempfundene. Durch die Stellung vor- und hinterher wird der Gattin ihr Recht, sie ist es, die alles umschließt, ihre Liebe und die Liebe zu ihr erscheint dem Gatten nun als lebensbeherrschend, trotz der zeitweiligen Unterbrechung im Cyklus als continuum; ganz abgesehen von der vorträglichen Huldigung für sie, die in dem präludierenden »Zwei Segel« mit liegt. (Umarbeitung 1875, vgl. Langmesser, S. 88.)

Davor drei Gedichte an die nächstverwandten, von vornherein in seinem Leben stehenden Frauen, Mutter und Schwester, dahinter drei Gedichte an eine Nichtbezeichnete: wieder die Schwester, die in seinem ganzen Leben stand, die Mutter nur im Anfang: denn auf Betsy und ihre Abreise nach Italien, nach des Bruders Verheiratung, bezieht sich laut ihrer eignen Äußerung zu Ad. Frey »Laß scharren deiner Rosse Huf«; sehr wahrscheinlich, nach Freys Überzeugung, auch »Hirtenfeuer« und »Dämmergang«, trotz dem »meerüber«, so daß tatsächlich eine identische Adressatin dieser drei Gedichte vorhanden ist. Unschwer läßt sich ja die verschwiegene Tragödie zwischen Schwester und Bruder nach dessen später Heirat in ihrer Entwicklung von »Hirtenfeuer« (»sie bleibt immer so kurz«) über »Laß scharren« (gewaltsames

Losreißen der Schwester) zu »Dämmergang« (Besuch nur in der Phantasie) erraten. Auch poetisch haben die drei Gedichte, wie gezeigt, mannigfach Verbindendes. — Fast könnte man denken, daß auch die »Tote Liebe«, vielleicht ursprünglich ebenfalls auf Betsy bezüglich, noch in diesen Zusammenhang gehörte, als Abschluß des Seelendramas.

Als Schlußgedichte vermutlich wieder zwei, wenn ich die »Tote Liebe«, Meyers sonstiger Gewohnheit zu betonten Schlußgedichten gemäß, richtig auffasse. Auch wenn es, nach brieflicher Mitteilung von Frey »nicht ausgeschlossen« ist, daß die »Tote Liebe« ursprünglich auf Clelia geht, so ist doch dies Gedicht durch höchst symbolisierende, daher zum Abschluß geeignete Behandlung von den anderen, viel direkteren Liebesgedichten geschieden. Kein irdisches Weib ist hier mehr die Hauptperson, sondern »die Liebe« selbst. Die starke Stilisierung verleiht dem Gedichte einen ganz anderen Charakter und hebt es über das bloß Erlebnishafte zu allgemeiner Giltigkeit empor. Die von den Liebenden selbst getötete Liebe, die, stärker als beide, plötzlich zwischen ihnen wieder aufsteht, eine überpersönliche Macht, und nun verklärten Charakter annimmt. Mag also wer immer den Anstoß dazu gegeben haben[1]), dies Gedicht steht für sich, und es erscheint nicht undenkbar, daß es für Meyer höchstpersönlich eine Art ideal erhöhter Erinnerung eines ganzen Lebensverhältnisses bedeutete. Diese zwei Gedichte, die »Tote Liebe« und »Mit

[1]) Die biblische Wendung »Da hat uns wie den Jüngern das Herz gebrannt« kommt bei Meyer brieflich schon sehr früh, und in eigentümlichem Zusammenhange vor, ohne daß ich gleich weitere Schlüsse daraus ziehen möchte: nämlich in einem Briefe aus Lausanne, den 28. April 1853, an Cécile Borrel, die von ihm damals schwärmerisch verehrte Schwester seines vortrefflichen Seelenarztes Dr. Borrel in Préfargier. Er schreibt: »Flatté donc dans mes affections et assez indifférent à mes propres intérêts, vivant dans une ville que j'aime et bien entouré, voyez comme je serais bien placé à vous consoler; mais tout cela meurt au bout de ma plume. Sans me vanter, je voudrais que vous sussiez quel beau souvenir je vous garde, combien souvent j'évoque l'image de ma chère Cendrillon, quel large coin elle usurpe dans ma vie et dans mon coeur, et tandis que je rougis de honte de l'abaissement où j'ai dû être ravalé [jedenfalls seine damalige Nervenkrankheit], mémoire qui m'humilie et m'aiguillonne en même temps et ne s'ôte jamais de devant mes yeux: à travers ce fantôme de douleur et de honte, je tends la main à une douce et bien-aimée image — je voudrais à tout prix la savoir heureuse et je me dis bibliquement:

Notre coeur n'a-t-il pas brûlé?«

(R. d'Harcourt, C.-F. Meyer. La Crise de 1852—1856. Lettres de C.-F. Meyer et de son entourage. Paris 1913, p. 162.)

»Liebe«

1. Alles war ein Spiel	Vorwort an den Leser		Einleitung
Zwei Segel	Eingangsvignette, wohl zugleich als Widmung an die Lebensgefährtin		(2)
Hesperos	Abendliche Vision		Mutter und
Das begrabene Herz	Traum		Schwester (3)
5. Ohne Datum	Die Beziehungen eines ganzen Lebens zusammenfassend		
Die Ampel	Übergang von der Mutter zur Gattin	Nächtliche Situationen	Gattin
Unruhige Nacht	Werdende Liebe		(4)
Der Kamerad	Symbolische Situationen		
Spielzeug			
10. Weihgeschenk	Cyklus-Einleitungsgedicht — Tod und Trauer		
Der Blutstropfen	Bedeutsame Anekdote, nachträglich zugeschrieben		
Stapfen	Letzter Gang mit der Toten durch den Nebelwald: Reminiszenz	Steigerung	Clelia-Cyklus
Wetterleuchten	Vision der Toten beim Gang durch den Garten		(6)
Lethe	Traumvision der Toten, am Eingang der Unterwelt		
15. Einer Toten	Körperliches Gefühl der Gegenwart der Toten		
Ihr Heim	Die einzige dunkle Stelle im jetzigen Glück		Gattin
Liebesjahr	Dasselbe Thema nach zwei Seiten gewendet; Schnee-Flocken		(4)
Weihnachten in Ajaccio			
Schneewittchen	Leichterer gesellschaftlicher Ton, Anregung durch Licht vom Berge		
20. Hirtenfeuer	Abschied einer Frau, verschieden behandelt	Sie bleibt stets so kurz	Schwester
Laß scharren deiner Rosse Huf		Sie scheidet	(3)
Dämmergang	Dämmergang auch das folgende	Sie ist fort	
Die tote Liebe	Biblisch hoch stilisiert, die »Liebe« Hauptperson	doppelt geführter	Schluß
Mit einem Jugendbildnis	Schlußmedaillon, als persönlicher Nachtrag dargereicht		(2)

einem Jugendbildnis«, entsprächen dann den zwei unzweifelhaften Einleitungsgedichten.

Somit hätten wir hier einmal eine mathematisch genaue Symmetrie im Aufbau einer Gedichtabteilung (2 + 3 + 4 + 6 + 4 + 3 + 2), und zwar in der mittelsten. Und dahin paßt sie gewiß am besten.

Wo Meyer recht verhüllen will, nicht nach äußerlich ohne weiteres erkennbarer Zusammengehörigkeit ordnen, greift er zum formalen Prinzip einer genauen Symmetrie, die aber doch ihren bedeutsamen, zur Lebensgeschichte stimmenden, geheimen Sinn hat. —

Und nun noch ein letzter Blick auf den Schluß! »Die tote Liebe« scheint durch ihre allgemeine Stilisierung zu zeigen, daß sie alle alte totgeglaubte Liebe im Leben des Dichters, wie wir sie aus dem Cyklus kennen, verallgemeinernd zusammenfaßt (so geht es, wenn Menschen ihre Liebe töten wollen); daher steht sie am Abschluß.

Aber noch nicht am letzten; es erklingt noch ein allerletzter, wieder ganz persönlicher, versöhnenderer Ton: »Mit einem Jugendbildnis«. Auch dies Gedicht bezieht sich hinsichtlich der Komposition des Cyklus ganz offenbar auf alles im Cyklus Vorhergehende:

Hier — doch keinem darfst du's zeigen,
Solche Sanftmut war mir eigen,
Durfte sie nicht lang behalten,
Sie verschwand in harten Falten,
Sichtbar ist sie nur geblieben
Dir und denen, die mich lieben.

Solche Sanftmut, wie in dem damit dargebotenen vorhergehenden Cyklus, diesem Liebescyklus, dem persönlichsten, weichsten. Es sind die Jugendgefühle, diese Liebesempfindungen — später »in harten Falten verschwunden«, unsichtbar geworden im alternden Mannesantlitz, außer »Dir« (wohl der Frau) und »denen, die mich lieben«, d. h. den Nächststehenden und — den verstehenden Lesern. »Mit einem Jugendbildnis« desavouiert so gewissermaßen das Eingangsgedicht des Cyklus »Alles war ein Spiel«: dort sucht der Dichter seine alte »Sentimentalität« abzuleugnen, die er »an sich kennt und verachtet« (an L. v. François), hier gesteht er und entschuldigt er. Hier sagt er die tiefere Wahrheit.

So hat, wenn ich den kompositorischen, zweiten Sinn des letzten Gedichts richtig erfasse, auch diese, persönlich wichtigste Abteilung einen doppelten Abschlußbogen, in der »Toten Liebe« und im »Jugendbildnis«.

Sechste Abteilung

»Götter«

Die sechste Abteilung »Götter« zeigt, ihrem Titel genau entsprechend, den Menschen in Beziehung auf das Göttliche, in Gedichten erzählenden Inhalts, durchwegs mythologischer oder historischer Färbung. Mit dem sechsten Cyklus beginnen die Abteilungen, in denen Meyer ganz vorwiegend seine Balladen- und Romanzenpoesie untergebracht hat. Und zwar handelt es sich in »Götter« nur um das klassische Altertum. Tiefere Beziehungen werden sich später ergeben.

Zuerst das griechische Altertum; wesentlich Götter- und Heldensage: von der »Schule des Silen« bis zu der historischen Alexanderballade »Der trunkene Gott«. (Eine jüdisch-biblische Ballade von Joseph in Ägypten ist aus sekundären Gründen hier eingeschoben: »Der Stromgott«.) Diese hellenistische Ballade leitet über zu den von vornherein viel mehr im bestimmten Licht der Geschichte erscheinenden Römerballaden, die jedoch auch sämtlich eine Anweisung auf das Religiöse enthalten, von dem noch halb mythologischen »Botenlauf« an bis zur »Wunderbaren Rede« aus der Zeit des Septimius Severus (»aus dem Ende des II. Jahrhunderts«, wie Meyer selbst die erste Fassung überschreibt). Die Hälfte dieser Römergedichte gehört jedoch einem speziellen Themenkreise an, den Beziehungen der Römer zu den Galliern, vom »Joch am Leman« bis zum »Heiligtum«. Die »Wunderbare Rede« mit ihrer Friedenssehnsucht und ihrem grandiosen historischen Pessimismus, der jedoch nicht Meyers letztes Wort bedeutet, leitet über zu den zwei gewaltigen Schlußgedichten »In einer Sturmnacht« und »Alle«, die in monumentaler Folge die weltschmerzliche Stimmung beim Anblick des welthistorischen Geschehens religiös bis zu christlich-frohem Glauben an die Weltzukunft erhellen. In beiden tritt am Ende des Altertums, beziehungsschwer, die Gestalt des Erlösers auf.

Innerhalb dieser Anordnung im großen ist formvolle Gruppenordnung im einzelnen zu beobachten.

Mit einer Gruppe von drei bacchischen Gedichten, denen sich ein als verwandt empfundenes anschließt, beginnt der Cyklus. Dionysische Lust, aus dem Unbewußten aufschwebend, Naturmacht, beseligend oder blind vernichtend, steht am Anfang der griechischen Welt in Meyers Gedichten. (Ich weiß nicht, ob man hieraus oder aus anderem schließen

darf, daß seine Auffassung des Griechentums der Burckhardts und Nietzsches verwandt war.) Beseligende Macht des Dionysos: »Die Schule des Silen«. Silen unterweist Bacchus: Reifer Wein und reife Dichtung gehören zusammen:

Lenke Deine götterleichten Schritte zu Homer, dem alten,
Netze seine heil'gen Lippen, glätte seiner Stirne Falten,
Wunderthäter!
Lös ihm jeder Erdenschwere Fesseln mit der Hand, der milden,
Fülle du des Blinden Auge mit unsterblichen Gebilden,
Ewig schönen![1])

Der heilige Rausch des Dichters, aber voll antiken Maßes und klassischer Klarheit. Dionysische Begeisterung dieser Art soll auch unseren Dichter verjüngen, die Beschränktheiten seines irdischen Teiles aufheben — möchten doch auch die Dichtungen, die jetzt folgen, »unsterbliche Gebilde, ewig schöne« sein! Man denkt an die verwandte Funktion von »Fülle«. Wieder sehen wir an bedeutsamer Stelle ein Gedicht, das Dichtung und Dichter selbst behandelt, wie am Anfang und am Schluß des Cyklus »Vorsaal« (»Fülle« bis »Liederseelen«, und »Fingerhütchen« bis »Die gefesselten Musen«), so jetzt am Beginn der zweiten großen Hälfte der Gedichtsammlung (nach dem Mittel- und Herzstück »Liebe«), die, wie sich zeigen wird, ein in sich zusammenhängendes Ganzes bildet. Diese große zweite Hälfte endet auch mit einer Dichterballade (wenn man von dem »Daxelhofen«, dem speziell-persönlichen Bekenntnis des Schweizers zum Deutschen Reich, und dem allgemein-menschlichen Epilog des Ganzen »Ein Pilgrim« absieht): »Miltons Rache«; und zwar ist es merkwürdigerweise auch hier ein blinder Dichter — fast dieselben Worte:

Er ist erblindet! Herrlich füllt mit lichten
Gebilden und dämonischen Gesichten
Die Muse seines Auges Nacht ...

Der blinde vates, ein um so reineres Gefäß der Gottheit! Der Dichter denkt vielleicht auch an Weltblindheit im übertragenen Sinne — damit wohl an sich selbst?

Es kann auch kein Zufall sein, daß die Abteilung »Genie« mit dem »Camoëns« beginnt; speziell die Cyklen »Genie« und »Männer«

[1]) Beim ersten Vers dieser Strophe denkt man an jene Verse aus »Ideal und Leben«, die Meyer besonders liebte und zu zitieren pflegte. Vgl. Betsy Meyer, S. 187.

gehören eng zusammen (siehe unten). Vergessen wir endlich nicht, daß schon der Cyklus »In den Bergen« mit den »Schutzgeistern« Goethe und Schiller begann, Schillers großer Schatten uns gleich am Eingang umwehte (1. Abt.). Der Cyklus »Frech und Fromm« schließt in dem »Münster« und der »Krypte« mit den Gestalten des alten und jungen Baukünstlers: überall das Phänomen des Dichters und der Kunst: A und O für Meyer! —

Der »bacchische« Wahnsinn Agavens vernichtet Pentheus — um eine Entrückung handelt es sich auch bei ihr:

Ich opfre mich Dir.
Verzehre, Lyäus, was menschlich in mir!

ist mit der ebenfalls bacchischen Aufhebung aller »Erdenschwere« für Homer im vorigen Gedicht parallel.

Ich glaube den Gott! Ich empfinde die Macht!

Solche Worte konnte der an die Kunst ganz hingegebene Dichter auch sagen.

An die dramatische Erzählung der bekannten Sage ist das kurze Epigramm »Vor einer Büste« gleich auf derselben Seite angeschlossen (ausnahmsweise, siehe oben), wegen der starken Verwandtschaft des weiblichen Typus:

Bist Du die träumende Bacche? Der Sterbenden Lieblichste bist du!
Still in den Winkeln des Mundes lächelt ein grausamer Zug.[1])

Und aus demselben Grunde kann sich nun hieran »Die sterbende Meduse« anschließen, ganz abgesehen davon, daß »Die sterbende Meduse«[2]) auf eine der bekannten antiken Plastiken hinweist, vielleicht durch sie angeregt ist, wie das vorhergehende Epigramm durch eine Büste. Meduse, die Mörderin, ist »süß« und »grausam«, wie die Büste höchst lieblich

[1]) Vgl. das nicht unverwandte Gedicht Linggs »Die Büste der Bacchantin« (Gedichte, 1868, Bd. 2, S. 266). — Wachsende Geltung des Bacchischen bei Meyer vgl. d'Harcourt I, 318.

[2]) Ein Lieblingsmotiv Meyers bis zuletzt, z. B. auch im Beginn des Gedichts »Die Seitenwunde« (Meduse, Wappen der Baglioni). Außerdem das Verlagszeichen von Meyers Verleger Haessel. Meyer schreibt darüber an Haessel: »Die Meduse ist gut und paßt auch vorzüglich zu unserem Buch [Angela Borgia]. Wenn sie nur nicht die Leser versteinert oder die Käufer wegschreckt.« (5. November 1891, Frey, Br. II, 206.)

mit einem versteckten Zug von Grausamkeit.[1]) Die Ermordung Medusens in dem Augenblick, da die zum Morden Verdammte selig träumt, der Fluch sei von ihr genommen, ist ein höchst eigentümliches Thema von größter Originalität und Tiefe. Durch den Fluch der Göttin zur Mörderin für jeden geworden durch den bloßen Anblick, bildet sie ein Gegenstück zu Agave, die bacchischer Wahnsinn zum Totschlag am Vater treibt.[2])

[1]) Zu der Rede Wertmüllers über die Odyssee (Schuß von der Kanzel, S. 143): »Wie? Die Freier reden sich ein, er kehre niemals wieder und ahnen doch seine Gegenwart. Sie lachen und ihre Gesichter verzerrt schon der Todeskampf — das ist Poesie« vergleicht Langmesser, S. 310, die Bemerkung von Gregorovius in seiner, Meyer so vertrauten »Lucrezia Borgia« (Stuttgart 1874, S. 124): »Blickt man in die Antlitze dieser Bacchanten (der Renaissance) hinein, so verzerren sich dieselben wie die der Freier beim Homer, welche ihren Untergang ahnen.« Ich weise auch darauf hin, aber mehr mit Rücksicht auf den Vordersatz. Es ist immerhin möglich, daß diese Bemerkung von Gregorovius Meyer in seinem Gefühl für das unheimlich Gemischte des bacchantischen Ausdruckes bestärkt hat.

[2]) Man denkt bei diesen weiblichen Figuren an die Lucretia Planta des »Jürg Jenatsch«, und die Bemerkung, die Keller Storm gegenüber bei der fortgesetzten Erörterung ihres angeblich »unweiblichen Beilhiebes« (Keller an Storm, 5. Januar 1883, Storms Antwort 13. März 1883, Keller an Storm, 9. Juni 1884) über Meyers Vorliebe für solche weibliche Gestalten macht: »Allein Meyer hat eine Schwäche für solche einzelne Brutalitäten und Totschläge. Wenn er so was hört oder liest, so sagt er: Vortrefflich! — So hat jeder seinen Zopf!« (Brief vom 9. Juni 1884.) Wie es sich auch mit der Motiviertheit des Beilhiebes im Vorhergehenden verhalten mag, Keller hat bei seiner wiederholten Einwendung, die Tat passe nicht zu dem »zarten Fräulein«, sondern nur zu einer »derben Bluträcherin aus dem Gebirge«, »einem halb rohen, naturwüchsigen Gebirgsweib« (ein Einwand, den der novellistische Tragiker, der alte Storm, bezeichnenderweise nicht erhebt) nicht berücksichtigt, daß Meyer dies gerade bei den ihm so gut bekannten Bündnerinnen für möglich hielt. Er hat Einwand und Widerlegung nichtsahnend vorweggenommen in jenem unveröffentlichten Erlebnisgedicht von der vornehmen Nachkommin der Lucretia Planta auf Riedberg (bei Frey, S. 188f.) »Das Mordbeil (aus Graubünden)«:

— Sprachs, und eröffnet' den modernden Schrein, und die rostige Mordaxt
Wog sie mit nerviger Hand, lodernde Flammen im Blick.
Weg war die Dame von Welt, ich erschaute die wilde Grisonin,
Wie sie die Chronik erzählt, männlicher Thaten gewohnt.

Ich halte es für sehr möglich, daß gerade dieses eindrucksvolle Erlebnis vom Sommer 1867 in ihm das überlieferte Motiv des Beilhiebes im »Jenatsch« bestärkt hat.

Lucretia wie Agave werden über ihre Natur hinausgetrieben, Lucretia als Blutrache übende Grisonin, Agave durch bacchischen Wahnsinn. Freilich erträgt der Leser das leichter bei der mythologischen Figur in ihrer anders gearteten Stilwelt als im historischen Roman; aber der Tragiker großen Stils wird nie ohne solche Motive auskommen (man denke z. B. an Grillparzers Medea). Und anderes als die Freude des Tragikers an tragischer Naturgrenzenüberschreitung, wie sie auch im Leben angetroffen wird, liegt bei Meyer nicht vor.

Zwei Expeditionen folgen: die »Nächtliche Fahrt«, Telemach mit Mentor-Athene zu Schiff nach Pylos, Athene ruft für den vaterlosen »Verlassenen« (in freiem Anschluß an den zweiten Gesang der Odyssee, V. 405f.) die Götter, in erster Linie sich selbst an, und »Der Stromgott« (gänzlich umgeändert aus »Jakobs Söhne in Ägypten«, Balladen, S. 56, vgl. Kraeger, S. 57ff.), der gefesselte Joseph in der Karawane am Nil, durch den Stromgott — mild, wie er im Vatikan dargestellt ist — getröstet. Es ist klar, warum Meyer diese, seine einzige jüdisch-biblische Ballade hier mitten unter den griechischen, entgegen der sonst beobachteten historischen Reihenfolge, eingereiht hat: zu verlockend groß war die äußere und mehr noch die innere Ähnlichkeit. Meer und Schiff, Karawane und Strom, Nacht und Morgengrauen, zwei »kummervolle«, »verlassene« Jünglinge, denen, und das ist das Entscheidende, beiden unvermutet göttlicher Trost — durch Athene-Mentor, durch den Nilgott — zuteil wird. Meyers christlich-religiöser Sinn mochte sich in den beiden alten Erzählungen, der griechischen und der jüdisch-antiken, wie er sie gestaltete, von etwas Verwandtem berührt empfinden. In dem ganzen Cyklus »Götter« handelt es sich nur um solche religiösen und sittlichen Empfindungen des Altertums, in die Meyer sich noch hineinversetzen kann, mögen sie auch manchmal zunächst fremdartig erscheinen.[1]) Gerade das reizt Meyer daran; er sucht überall die religiöse Urempfindung, das Urphänomen, schon in grauer Vorzeit. Auch dadurch kennzeichnet er sich als einen Dichter der »historischen« und »kulturhistorischen« Jahrzehnte des XIX. Jahrhunderts; aber keiner von diesen historisch gerichteten Dichtern hat Meyers religiösen Sinn gehabt. Am ersten ist ihm darin noch Lingg zu vergleichen, und das Gefühl dieser Verwandtschaft mag der tiefste Grund von Meyers ausgesprochenem Interesse für Lingg sein, den er einmal geradezu seinen Geistesverwandten genannt hat.

Auf den »Thespesius«[2]), der seiner philosophisch-späten Problemstellung nach und schon wegen seiner Quelle (Plutarch) in die griechische

---

[1]) Weitere Beispiele: »Pentheus«, »Thespesius«, »Der trunkene Gott«, »Das Geisterroß«, »Das verlorene Schwert«, »Das Heiligtum«, »Die wunderbare Rede«.

[2]) Dies Gedicht ist eines der wenigen, bei denen eigentlich nur die alte Fassung voll verständlich ist (Balladen, S. 66). Daß die Entrückung, symbolisiert durch den neuen heiligen Namen, den Wüstling zu einem neuen Menschen macht, wird zwar gesagt, ziemlich trocken und nicht sehr geschickt, es gedeiht aber nicht zu voller und herzenswarmer Anschauung. Hier hat Meyer, wie in einigen anderen Fällen, zu energisch gekürzt.

Spätzeit gehört, folgt »Der trunkene Gott«, Alexanders jähzornige Tötung des Kleitos, nach der bekannten Erzählung, aber über sie hinaus psychologisch durch die Einführung des schmeichelnden Knaben besser begründet. Mit einer ausgesprochen geschichtlichen Anekdote schließt also die Reihe der griechischen Balladen, das Motiv des Göttlichen ist festgehalten in dem Gottwahn Alexanders.[1])

Vermeintlicher Gott der königliche Jüngling — Götterjünglinge: das ist das geheime (wohl unbewußte, kaum beabsichtigte, aber wirkende) Band zwischen der letzten griechischen Ballade und dem ersten Römergedicht »Der Botenlauf«; und diese wenigen markigen Distichen sind gleich so römisch wie möglich. Ein sagenhafter Vorfall aus der römischen Frühzeit: Castor und Pollux bringen selbst unerkannt den tagelang harrenden römischen Frauen die entscheidende Botschaft vom Siege der Stadt über Tarquin, um dann als Doppelgestirn über dem Kapitol aufzuglänzen: göttliche Mitwirkung bei einem historischen militärischen Ereignis von größter öffentlicher Bedeutung — in der römischen Sphäre ist schon in der Frühzeit und bei einem göttlichen Wunder alles klarer und schärfer. Das göttliche Verhängnis über dem tragischen Leben einer Römerin der ersten großen Zeit der Republik, das nicht anders als in dem Schlachtentode des Sohnes der künftigen Witwe gipfeln kann, gestaltet der als Bild altrömischen Lebens sich eng anschließende »Gesang der Parze«. — Parze, Mutter, Tochter treten auf: im »Ritt in den Tod«, dem nächsten, handelt es sich um Vater und Sohn: in typischer Ergänzung und dringend notwendig, wenn es sich um das männliche Rom handelt. Es ist der Monolog des jungen Manliers, der, stolz den Latinerführer im verbotenen Zweikampf besiegt zu haben, in Siegestrunkenheit dem Gericht des Vaters, dem Liktorenbeile, entgegensprengt.

Das Gedicht nimmt sich wie ein Vorklang der beiden folgenden aus, die sich in ganz auffälliger Weise zum Paare gliedern: »Das Joch am Leman« und »Das Geisterroß«, die beiden ersten der vier gallischen Gedichte.

Im »Joch am Leman« werden, nach einem Bilde von Gleyre im Lausanner Museum (vgl. Kraeger, S. 46), die gefangenen Römer von den

[1]) Alexander wird von dem schmeichelnden Knaben mit dem (indischen) Bacchus verglichen, der diesmal nach Indien zieht (Str. 4). Daß auf diese Weise das Gemälde der griechischen Welt, das mit Bacchus anhebt, auch mit ihm schließt, ist vielleicht kein Zufall, mag es sich auch im Gedicht aus der Situation, Zechgelage vor dem Zug nach Indien, erklären. Freilich ergibt sich die Stelle in der Reihenfolge wohl schon chronologisch.

Helvetiern unter Divico durch ein niedriges Joch aus Speeren mit Römerköpfen darauf wie eine Viehherde hindurchgetrieben, unter dem Spott des Volkes, zur Ehre der heimischen Götter; »Das Geisterroß« ist das freiwillig geopferte Leibroß des Vercingetorix, an das der gefangene Gallierführer im Triumphzuge Cäsars hinter dem Siegerwagen kettentragend, vom Volke verhöhnt, sehnsüchtig denkt; auf ihm hofft er, noch selbigen Tages hingerichtet, mit Geisterschnelle die gallische Heimat zu erreichen. Das sind Gegenstücke, wie sie sich kaum vollkommener denken lassen: ein Schandzug, ein Triumphzug; ein Schandbogen, ein Triumphbogen; hier die Römer gefesselt, durch das Schandjoch ziehend, die Kelten triumphierend, dort der Keltenführer kettenbeladen unter dem römischen Triumphbogen; Hohn der Helvetier, Hohn der Römer. Es ist kaum anders möglich, als daß Meyer dies selbst gefühlt und danach gehandelt, d. h. angeordnet hat. Ein Auftakt dazu ist der vorhergehende »Ritt in den Tod« insofern, als es sich auch in ihm um einen prachtvollen und auch bedeutungsschweren, todbeladenen Aufzug, ebenfalls eine Art Triumphus, handelt:

Greif' aus, du mein junges, mein feuriges Tier!
Noch einmal verwachs' ich centaurisch mit dir!

Umschmettert mich, Tuben! Erhebet den Ton!
Den Latiner besiegte des Manlius Sohn!

Voran die Trophä'n! Der latinische Speer!
Der eroberte Helm! Die erbeutete Wehr![1])

Drei pathetische Aufzüge hintereinander! Daß der zweite und der dritte bewußt nebeneinander gestellt sind, ist wohl keine Frage; dies bestätigt der anordnende Dichter dadurch, daß er, um sie bei einander behalten zu können, die historische Reihenfolge innerhalb derselben Gruppe ausnahmsweise durchbrochen hat: Vercingetorix in Cäsars Triumph (47 v. Chr.) gehörte hinter die beiden folgenden Gedichte, die noch ins Bellum gallicum fallen. »Das Joch am Leman« und »Das Geisterroß« gehörten ihm also offenkundig zusammen. Ob auch der erste Aufzug mit Bezug auf den zweiten und dritten hierher gestellt ist, ist nicht zu entscheiden.

[1]) Beim Stil dieser Schilderung denkt man unwillkürlich an die prachtvoll dekorativen Bilder von Rubens zur Geschichte des Decius Mus in der Wiener Liechtensteingalerie. Die Phantasierichtung Meyers ist unzweifelhaft ähnlich, auch in anderen Fällen.

Auch wenn dies nicht bewußt geschehen sein sollte, ist es bezeichnend für die Neigung von Meyers Phantasie zum Pompösen, auch äußerlich, für die Augen; zum Großstilisierten, das in sich von bedeutender Tragik schwer ist, daß ihm seine Phantasie gleich drei ähnliche und doch in sich bedeutsam verschiedene grandiose Bilder von Aufzügen liefert.[1] Diese tief in Meyer wurzelnde Neigung zum pathetischen, großartig bewegten und stilisierten Bilde in Darstellung des gegenwärtigen Lebens wie namentlich aus der Historie zeigt ihn über die individuell-künstlerische Bedeutung des bekannten Zuges hinaus als ungleich tieferen und wahreren Zeitgenossen der effektvollen Historienmaler und -dichter: Pilotys, Makarts, Schacks, Hamerlings.

Diese Phantasierichtung tritt hier deutlich genug hervor. Das Bild des eindrucksvollen, weil innerlich bedeutsamen Aufzuges bietet sich Meyers innerem Auge mit solcher Gewalt dar, daß er häufig zu ihm griff. Das ist keineswegs nur dekorativ, seine architektonische, gruppenbildende Phantasie kam dabei gleichermaßen auf ihre Rechnung wie sein historischer Sinn.[2]

Merkwürdig ist nun, daß auch die zwei noch übrigen Galliergedichte »Das verlorene Schwert« und »Das Heiligtum« unter sich ähnliche Bilder zeigen. Es kommt immer auf die innere Anschauung, die vorgestellte Situation an. Im ersten Gedicht ein Besuch Cäsars in einem hainumgebenen, »stillen Göttertempel« der Gallier, über dessen Altar er unter anderen Weihgeschenken sein eignes, im Schlachtgedräng verlorenes Schwert aufgehängt sehen muß:

Mit zorn'ger Faust ergreift's ein Legionar —
»Nein, tapfrer Strabo, laß es dem Altar!
Verloren ging's in steilem Siegeslauf
Und heißem Ringen. Götter hoben's auf«.

Cäsars höhere religiöse Auffassung, geistesgegenwärtig in einem kritischen Augenblick vorgebracht, verkehrt das böse Omen in ein gutes und über-

[1]) Das eine Mal ist es allerdings durch ein Gemälde angeregt, aber doch nur, weil das Bild Gleyres seiner schon vorher vorhandenen Phantasierichtung entgegenkam.

[2]) »Feierlicher Zug« der Opfer des Kardinals Ippolito d'Este, »Je zwei und zwei! Männer und Weiber!« usw., Angela Borgia, S. 132 f. »Trotz der zahlreichen Unterliegenden ein Triumphzug der Menschheit« [echte Renaissancevorstellung!] (»Comtur«) an Calmberg 12. April 1879 (Frey, Br. II, 234). Parallel dazu Hutten XLVI; vgl. Frey, Unveröff. Prosadichtungen I, 21. »Das Gesicht und die Gebärde meiner Zeit, den ganzen ausgelassenen Triumphzug des Jahrhunderts« Morone im Pescara, S. 76. Vgl. auch den »Triumphbogen« in »Lenz Triumphator« (2. Abt.).

windet so die niedrigere, ihm beim gallischen Publikum gefährliche.[1]) Sie vermag so auf die Menschen zu wirken durch die absolute Sicherheit in der Persönlichkeit des genialen Menschengebieters, der sich den Göttern verbündet fühlt. Das zweite Gedicht bringt die auch (ursprünglich?) von andern geschichtlichen Persönlichkeiten, z. B. Bonifatius, erzählte Anekdote, wie Cäsar in einem heiligen Hain der Gallier, dessen Bäume er für Belagerungszwecke zu fällen befohlen hat, erst dadurch seinem Befehl Ausführung verschaffen kann, daß er einem seiner in religiöser Scheu zaudernden Soldaten das entsunkene Beil aufhebt und gegen die Göttereiche selbst den ersten Schlag führt — und die Axt kehrt sich nicht wider ihn. Der Keltenglaube ist gebrochen:

Die Beile tun ihr Werk. Die Wölbung bricht,
Und Riesentrümmer überströmt das Licht.

Der Schlußvers ist vielleicht doppelsinnig — jedenfalls ist es auch hier eine als höher aufgefaßte Religiosität, die, ebenfalls in einem kritischen Moment von demselben überragenden Genius, Cäsar, verfochten, den im Kerne moralischen Sieg erringt. Es ist dasselbe religiöse Thema, das Meyer hier zweimal gereizt hat: eine höhere, geistigere Auffassung überwindet die niedrigere, stofflichere. Die Ähnlichkeiten im einzelnen noch weiter aufzuzählen, ist unnötig; nur auf die Gleichheit des Metrums und der lapidaren Diktion sei verwiesen. Beide Gedichte gehören eng zusammen, und zwar als vollkommen parallele Gegenstücke, nicht wie die beiden vorhergehenden als sich gegensätzlich ergänzende.

Wir nähern uns dem Schlusse der balladischen Darstellung des vom religiösen Standpunkt aufgefaßten und überschauten Altertums. Immer geistiger, tiefernst, geschichtsphilosophisch vertieft wird zusehends die Auffassung.

---

[1]) »Ein in ehrlichem Kampfe verlorenes Schwert aber findet sich wieder, wie weiland das Cäsars in jenem gallischen Tempel« (Meyers Aufsatz »Ludwig Bulliemin«, Frey, Br. II, 449). »Auch ‚Cäsars Schwert', später zweimal umgeformt und unter die gesammelten Gedichte eingereiht, birgt eine Beziehung auf den Dichter selbst. Er ist Cäsar, das verlorene Schwert bedeutet seine früheren Mißerfolge« Frey, S. 152. — Das Motiv, auch im übertragenen Sinne, muß Meyer viel beschäftigt haben; auch von Wulfrin, der seiner sündigen Liebe zur Schwester wegen aus dem Gefolge Karls austreten will, sagt er: »Das aufgegebene Schwert reute ihn nicht« (Richterin, S. 381). Das Motiv verbindet sich dort mit dem Sonnenuntergangs-Todesmotiv und dem der seligen Helden in den Wolken. Siehe oben S. 42.

Gleichzeitig geht die Geschichtsentwicklung weiter. Von dem Gipfelpunkt der römischen Größe unter Cäsar führt uns Meyer in die Zeit des römischen Verfalls, in dem düsteren Gedicht voll erhabenen Tiefsinns: »Die wunderbare Rede«.[1]) Jene Römerin, die während der Gladiatorenspiele im Colosseum, während das Heer des Severus schon der Stadt nahte[2]), vom hohen Balkon herab wie eine dunkle Sibylle das erschütterte Volk mitreißt, so daß es in ihr die Göttin Roma selbst erblickt,

In das Morgen blickt sie voller Graun,
Schaudernd wie vor Blutes tiefem Strom,
Denn ihr Auge kann das Künft'ge schaun —
Es ist keine von den ird'schen Frau'n!
Es ist Rom! Es ist die Göttin Rom!

Sie sieht die endlose Kaiserzeit vor sich mit ihren endlosen, blutigen Umwälzungen, aber darüber hinaus die blutige Geschichte Roms und des römischen Gedankens durch die ganzen langen Jahrhunderte des Mittelalters hindurch in die Neuzeit und bis zu dem gegenwärtigen Zeitpunkt — und mit ihr das erregte Volk:

Schande! Brandmal! Striemen! Sklavenjoch!
Wehe! Sie zerreißen dir das Kleid!
Ach wie lange noch, wie lange noch?
Stürbest, Göttin Roma, stürbst du doch!
Aber du bist voll Unsterblichkeit![3])

[1]) Früher »Das Amphitheater«, vgl. Frey, S. 120. »— eine wunderbare Rede« Pescara, S. 141.

[2]) Das von Dio Cassius, Kapitel 75 (vgl. Kraeger, S. 288) berichtete Ereignis spontaner Ausbruch der Friedenssehnsucht im Volke, nach den langen Kriegen des 2. Jahrhunderts, fällt in die Zeit kurz nach dem durch die Schlacht bei Trinurtium (bei Lyon) 197 n. Chr. siegreich beendeten Kampfe des Septimius Severus gegen den von den britannischen Legionen erhobenen Cäsar Albinus. Adolf Bauer hat die Freundlichkeit gehabt, mir darüber folgendes Nähere mitzuteilen: »Die siegreiche Schlacht bei Lyon wurde am 19. Februar 197 geschlagen. Septimius Severus blieb dann noch eine Zeit in Gallien; eine Inschrift aus den ersten Maitagen läßt schließen, daß er damals noch in Lyon war. Am 2. Juni traf der Kaiser in Rom als Sieger ein und hielt hier das Strafgericht über die Anhänger des Albinus [unmittelbar vor diesen Zeitpunkt muß also der im Gedicht geschilderte Vorgang fallen]. Schon im Spätsommer brach er von Brundisium aus auf, um die Parther zu bekriegen; noch im Herbst 197 traf er in Nisibis ein, Ktesiphon wurde schon im Winter 197/8 erobert, worauf Septimius Severus sich Parthicus Maximus nannte.«

[3]) Die ganz eigentümlich finstere Art dieser Auffassung des doch eigentlich freudig-stolzen 'Roma aeterna', auf das man im Volke gerade zu jener Zeit laut Burckhardt, Zeitalter Constantins, S. 288 (zit. bei Kraeger, S. 293) vertraute, läßt

Aber auch Rom ist nur ein Symbol, wenn auch das weltgeschichtlich größte. Was Meyer eigentlich meint, sagen seine Worte zu Frey (S. 310): »Ich habe unsagbar dunkle Stunden, wo mir die Verderbtheit, die maßlose Ungerechtigkeit der Menschen und ihr Weh vor Augen tritt.« Es ist das tiefe Kummer- und Mitleidsgefühl mit der Menschheit, zugleich das bei religiösen Naturen zu einer bangen Frage an den Himmel sich verdichtende Entsetzen, das sich den tieferen Menschen beim Anblick der endlosen, qualvollen Geschichte der Menschheit aufdrängt, der historische Jammer, der schon manchen zum Pessimisten gemacht hat (vgl. auch Schopenhauer). Daß Meyer dies gemeint hat[1]), wird ganz klar durch das folgende Gedicht — aber das bringt auch schon, als das erste des (natürlich religiösen) Schlusses, eine Antwort und bereitet eine Art religiöser Lösung vor.

»In einer Sturmnacht« wie der, welche jetzt des Dichters Haus erschüttert, daß seine Deckenampel (auf dem Flur des Meilener Hauses) hin und herschwankt, bei der Flamme einer ähnlichen windbewegten Ampel sieht das geistige Auge des Krieg und Tod ahnenden Dichters den Erlöser mit Nicodemus Zwiesprache pflegen — und seine bange Ahnung kommenden wilden Jammers, durch den nur ganz verloren von fern Friedensahnung klingt, wird überglänzt, ja vielmehr innerlichst aufgehellt durch das Wort des Friedestifters:

Es sprach der Friedestifter, den du weißt,
In einer solchen wilden Nacht wie heut:
»Hörst, Nikodeme, du den Schöpfer Geist,
Der mächtig weht und seine Welt erneut?«

Meyer hier in merkwürdiger Übereinstimmung mit dem ursprünglich griechischen Gedanken von der Athanasie der πόλις erscheinen. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, I, S. 189: »— es sollte sich weiterhin zeigen, unter welchen furchtbaren Leiden die Polis weiterzuleben suchte. ‚Ein schuldiger, einzelner Mensch', sagt Isokrates (De pace, p. 183 d) ‚stirbt vielleicht, bevor ihn die Vergeltung erreicht, die Poleis aber mit ihrem Nichtsterbenkönnen (ἀθανασία) müssen die Rache der Götter und der Menschen ausdulden.'« Ganz entsprechend hieß es bei Meyer in der ersten Fassung »Das Amphitheater« im letzten Vers: »Sterben aber, Roma, kannst du nicht!« (was Kraeger, S. 293 als »Hoffnung« mißversteht). Vgl. noch Burckhardt, I, 291.

Es scheint kaum anders möglich, als daß Meyer durch seine Lektüre diesen antiken (seit wann auch römischen?) Gedanken kennen gelernt hat. Die Quelle enthält nichts von dieser Auffassung. Oder aber, sein Gefühl hat ihn unbewußt in diese griechische, pessimistische Richtung gelenkt.

[1]) Ein ähnlicher, nur mehr vergeistigender Gedanke z. B. »im Hutten«, 41. Gesang »Fiebernacht«:

O Menschheit, qualenvoller Sisyphus,
Der seinen Felsen ewig wälzen muß!

Es ist nicht anders: wenn der göttliche Geist, schöpferischen Wehens voll, durch die Welt fährt, um sie von Grund aus zu erneuern, so geht es ohne Schlachten und blutigen Untergang Unzähliger nicht ab — aber gerade dadurch erneuert sie sich. Das sind die Geburtschmerzen, die jede Erneuerung begleiten, das »Friedelied« folgt um so sicherer und seliger darauf.

Prophetisch sah Meyer seltsamerweise den großen Krieg — der hier indes fast ebensogut, oder gleichzeitig, Symbol schwerer menschlicher Entwicklung überhaupt sein kann — in nächster Nähe voraus, noch vor Schluß des Jahrhunderts:

Es fährt der Wind gewaltig durch die Nacht,
In seine gellen Pfeifen bläst der Föhn.
Prophetisch kämpft am Himmel eine Schlacht
Und überschreit ein wimmernd Sterbgestöhn.

Was jetzt dämonenhaft in Lüften zieht,
Eh' das Jahrhundert schließt, erfüllt's die Zeit —
In Sturmespausen klingt das Friedelied
Aus einer fernen, fernen Seligkeit. . .[1])

Das also ist eine Lösung: der unendliche historische Jammer ist notwendige Begleiterscheinung, ja Voraussetzung der großen Entwicklung (Evolution), von der der Gott- und Menschheitsgläubige überzeugt sein darf.[2])

Aber das genügt dem Gefühl des Dichters noch nicht. Es ist noch kein voller Trost. Sein Gemüt kann sich nicht damit zufrieden geben, daß der einzelne Mensch, wie es nach dieser Auffassung wäre, nichts sein soll; daß die Vielen, Armen, Elenden nur Geschichtsmaterial sein, keinen Anteil haben sollen (ähnlich Raabe). Auch sein sehr lebendiges Gerechtigkeitsgefühl sträubt sich dagegen. Die geschichtsphilosophische Betrachtung auch des Religiösen kann keine andere Antwort geben, als sie gegeben hat: in Jammer und Not der Menschen vollzieht sich die Erneuerung der Menschheit. Aber höher hinaus kann Glaube und Liebe. Sie erheben sich zur höchsten Hoffnung in Meyers erhabenstem Gedicht:

[1]) Die mutmaßliche Entstehung des Gedichts im Frühjahr 1887 (es erschien zuerst in der »Deutschen Dichtung« April-September 1887, in der Sammlung 3. Aufl. 1887, nicht in der 4., wie Moser II, 20 will) läßt darauf schließen, daß Meyer zu dem Gedicht durch die damals immer größer werdende Gefahr des Krieges mit Frankreich und Rußland, die dann 1887 im Auftreten des Generals Boulanger gipfelte, angeregt worden ist. Vgl. Meyer an Haessel 3. April 1887, Frey, Br. II, 129.

[2]) Das herrliche Gedicht, das Meyer selbst merkwürdigerweise nicht besonders schätzte (siehe unten S. 133, Anm. 2), hat die enthusiastische Bewunderung D. v. Liliencrons erregt; wohl nicht nur der meisterhaften Form wegen.

»Alle«. In Traumesvision, vom Geist gerufen, sieht der Dichter hoch in den Wolken den Herrn das Brot den Zwölfen brechen und dabei die ganze Erde voller Liebe einladen. Das zweite Mal ruft ihm der Geist: da sieht er ein Mahl, an dem schon tausend Hände speisen, aber die Enden der Tische verdämmern noch, und Kummergestalten Armer und Elender sitzen dort noch auf nebelhaften Stufen. Und das dritte Mal ruft ihn der Geist: da ist das Mahl unermeßlich, so weit er nur blickt:

Da sprangen reich die Brunnen auf des Lebens,
Da streckte keine Schale sich vergebens,
Da lag das ganze Volk auf vollen Garben,
Kein Platz war leer, und keiner durfte darben.

Deutlicher kann der tiefste Trost nicht ausgesprochen sein: die Geschichte muß doch einen Sinn haben, auch für den Einzelnen, auch für die Kleinen, die »ungerufenen Kummergestalten«: Ewige Entwicklung! In der Zukunft muß eine Erfüllung sein, für Alle, durch die ewigen Güter. Nur der Glaube daran vermag dem historisch Verzweifelnden zu helfen. Ganz auffallend stark erscheint hier die soziale Tendenz Meyers, den man überhaupt einseitig allzusehr als geistigen Aristokraten hinzustellen liebt, unter Vergewaltigung der Persönlichkeit, namentlich ihres starken christlichen Gehalts, und indem man außer acht läßt, daß gerade der echte Aristokrat sozial empfindet. Die soziale Heilsbotschaft des Christentums und der Glaube an sie ist von einem modernen Dichter nie mächtiger verkündet worden.[1])

Dies ungeheure Gedicht — »social« nennt es Meyer selbst (an Frey, 27. Oktober 1890, I, 388) — ist das letzte des Cyklus »Götter«. Das ist nun die höchste Krönung, zugleich die positivste Antwort, nachdem die in bunten Bildern dargestellte Geschichte des Altertums in bange Verzweiflung und Todesverlangen, das historische Sinnen des miterlebenden Dichters in die angstvolle Frage nach dem Sinn des geschichtlichen Elends ausgelaufen war; nachdem das vorletzte Gedicht, mit dem der Schluß des Cyklus anhebt, schon eine Antwort gegeben hatte, die aber dem Gemütsbedürfnis des Einzelnen noch nicht genügen konnte. Verlangte schon die erste Antwort Überzeugungs- und Glaubenskraft, so ist die endgiltige, in der die Bekrönung des Schlußbogens sich am allerhöchsten in sel'ge

[1]) — »das ‚Alle' nehmen Sie einfach als eine Kundgebung der fortschreitenden Menschenliebe, deren bedingungsloser erster Verkündiger doch sicherlich der Heiland war« (an Haessel, 23. November 1890, Frey, Br. II, 194). Soziales, die Elenden der Erde, beispielsweise auch in der Rede Don Giulios, »Angela Borgia« S. 154.

»Götter«

1	Die Schule des Silen			Bacchische Gedichte	Einleitung: Kunst blinder Sänger, Homer, vgl den blinden Milton, Ende 9 Abt.)	Griechisch (nur 6 jüdisch) 8 Gedichte
	Pentheus	Macht des Bacchus				
	Vor einer Büste	zwei Bacchen				
	Die sterbende Medusa	lieblich u grausam			Mythisch 7 Entrückung)	
5	Nachtliche Fahrt	Expeditionen verlassene Jünglinge, Nacht und Morgendämmerung, Meer und Strom, göttlicher Trost)				
	Der Stromgott					
	Thespesius	Zeitweilige Entrückung, bleibende Sinnesänderung				
	Der trunkene Gott [328]	vermeintlicher Gott der königliche Jüngling Alexander. Überleitung				
	Der Botenlauf [496?]	Götterjünglinge, halbmythisch, einleitend				
10	Der Gesang der Parze	Römisches weibliches Schicksal			Altrömisches Leben	Römisch (historisch) 8 Gedichte
	Der Ritt in den Tod	Römersinn, männlich triumphierender Aufzug des Todgeweihten				
	Das Joch am Leman [107]	Schandzug der Römer, Divico Sieger				
	Das Geisterroß [47][1]	Triumphzug Cäsars, Vercingetorix todgeweiht (12, 13 Gegenstücke, einander gegensätzlich ergänzend)			Gallier und Römer, bes. zu Cäsars Zeit	
	Das verlorene Schwert [58]	vollkommen parallele Gegenstücke, Cäsar, höhere religiöse Auffassung				
15	Das Heiligtum [51]					
	Die wunderbare Rede [197 n Chr.]	geschichtl Elend	Problem	Überleitung zum Schluß	Kaiserzeit	
	In einer Sturmnacht	Geschichtliches Elend, notwendige Begleiterscheinung historischer Erneuerung	und Lösung	religiös, zuletzt mystisch	Schluß (doppelter Abschlußbogen)	Christlich
	Alle	Trost nur das an die Menschheitszukunft glaubende Gemüt				

[1] Wegen die historische Reihenfolge innerhalb der Gruppe, ausnahmsweise, um die gegensätzlichen Gegenstücke 12 und 13 beieinander bringen zu können

Bläuen des Myſtiſchen ſchwingt, ganz irrational, jenſeits aller bloßen ratio: der Glaube an ein ewiges Ziel aller hiſtoriſchen Entwicklung. Dies iſt für Meyer der letzte Sinn der chriſtlichen Verheißung, und es iſt bezeichnend für ihn und für die Höhe ſeiner Kunſt, daß er ſein geſchichtsphiloſophiſches Gedankengebäude im Cyklus »Götter« mit einem ganz perſönlichen Glauben abſchließt, der nur auf chriſtlichem Grund gewachſen ſein kann, und es zugleich erreicht, daß der Cyklus, der ein Bild von religiöſen und Gottesvorſtellungen des Altertums gab, in hiſtoriſch-getreuem Verlaufe mit dem Eintreten des Friedeſtifters, des Erlöſers (der zarter Weiſe nicht mit Namen genannt wird) in die Geſchichte, und zugleich in Meyers hiſtoriſch-balladiſche Dichtung, ſchließt. Den geglückten Zuſammenfall gedanklicher und geſchichtlicher Entwicklung werden wir auch weiterhin feſtſtellen können.

Das Gedicht ſtand in der Sammlung zum erſten Male in der 4. Auflage (vgl. Frey, Br. II, 194), iſt alſo mit glänzendem Takt eingeordnet worden. Auf dieſe Weiſe iſt auch der doppelte Abſchlußbogen erreicht, ähnlich wie am Schluß der 2. Abteilung (»Das Heute« und »Unter den Sternen«).

Siebente Abteilung

»Frech und Fromm«

Die Gedichte der ſiebenten Abteilung ſpielen ſämtlich im Mittelalter; der Titel wird ſich ſpäter erklären.

Der Einſchnitt zwiſchen der ſechſten und ſiebenten Abteilung geht ſehr wenig tief; ja er iſt eigentlich gar nicht vorhanden. Es iſt der einzige Fall, in dem einmal der letzte Gedanke der vorhergehenden Abteilung zum erſten der nächſten, der Schluß zum neuen Anfang wird. Und in der Tat iſt ja auch hiſtoriſch betrachtet das Chriſtentum für das beginnende Mittelalter zum mindeſten ebenſo bedeutſam bezeichnend wie für das ausgehende Altertum.

Die neue Botſchaft freilich, die das Chriſtentum auf die Welt gebracht hat, »Friede auf Erden«, dünkt den Dichter im Mittelalter ebenſowenig, oder noch weniger, befolgt worden zu ſein wie im ausgehenden Altertum. Darum beginnt er mit dem ſo betitelten Gedicht, als mit einer kontraſtierenden Einleitung, ſchmerzlich ſich des Gegenſatzes zur hiſtoriſchen Wirklichkeit bewußt und doch ſchließlich hoffend, die ſiebente Abteilung: die Darſtellung des neuen Weltalters, des Mittelalters, in balladen-

oder romanzenhaften Gedichten. Man sieht, er ist noch ganz in seinen schweren geschichtsphilosophischen Reflexionen, und der Gedanke geht einfach weiter. Das ist kennzeichnend für die zentrale Stellung, die derartige historisch-religiöse Zweifel in Meyers innerem Leben einnahmen, und für den Ernst seiner Kämpfe, in denen er immer wieder versuchte zum festen Glauben »an die Güte des Daseins«, an ein Positives, an eine irgendwie geartete Weltregierung, und damit zu einer festbegründeten Weltanschauung durchzudringen.[1])

(Str. 2) Seit die Engel so geraten,
O wie viele blut'ge Thaten
Hat der Streit auf wildem Pferde,
Der geharnischte, vollbracht!
In wie mancher heil'gen Nacht
Sang der Chor der Geister zagend,
Dringlich flehend, leis verklagend:
»Friede, Friede . . . auf der Erde!«

Doch es ist ein ew'ger Glaube,
Daß der Schwache nicht zum Raube
Jeder frechen Mordgebärde
Werde fallen allezeit:
Etwas wie Gerechtigkeit
Webt und wirkt in Mord und Grauen,
Und ein Reich will sich erbauen,
Das den Frieden sucht der Erde. —

Es ist derselbe Glaube, der, anders gewendet und visionär gestaltet, im vorhergehenden Gedicht »Alle« zu hinreißendem Ausdruck kam; derselbe, zu dem in Anschluß an Michelangelos Jüngstes Gericht sein Hutten sich bekennt nach allen Zweifeln im sechzigsten Gesange von »Huttens letzten Tagen«: »Die Menschheit«; den in der Gedichtsammlung, nicht direkt christlich wie im vorliegenden Falle, aber christlich gedacht in antiker Form die Musen aussprechen, zum Teil geradezu mit dem Wortlaut sogar von »Alle« sich berührend:

Weithallend redet dort ein mächtig Paar,
Terpsichore und Polyhymnia:
»Der Tag ist fern und er erfüllt sich doch,
Die Völker schreiten einen Reigen einst,
Sich an den Händen haltend, freigesellt,
Vieltausendstimmig dröhnt der Chorgesang!«

[1]) Vgl. das Schlußkapitel »Die Gedichte. Des Dichters Weltanschauung« bei Walter Köhler, Conr. Ferd. Meyer als religiöser Charakter, S. 185 ff.

— »Dann weicht das Leid! Nicht alles, aber doch
Das meiste Leid!« Euterpe flötet es,
Das liebliche Geschöpf, die Schmeichlerin!
— »Dann füllt«, Erato lacht's mit blüh'ndem Mund,
Die schöne Schelmin, die das Liebeslied,
Das Zechlied für allein unsterblich hält,
»Dann füllt ein jeder seine Schale sich
Mit duft'gem Wein und schlürft und keiner darbt!«

[vgl.: »Und keiner durfte darben« Alle].

Und Urania:

Sie sieht den Sturm der Erdendinge ruhn
In friedevollen Händen immerdar . . .

Man könnte hier wieder, wie Huttens Abt in Fulda, sagen (Hutten, 7. Gesang):

„Es ist antik, und christlich ist's gedacht.«

Schon früher haben wir denselben Gedanken zweimal, antik und christlich formuliert, bei Meyer gefunden, z. B. »In Harmesnächten« und »Votivtafel« (s. o. S. 42); er war gewohnt, in antik-heidnischer und christlich-deutsch-moderner Form zu denken, wie es sich aus seinem humanistisch-evangelischen Bildungsgange und seinem nord-südlichen Problem ergibt; vgl. auch »Ein heidnisches Sprüchlein« und »Ein christliches Sprüchlein« im Hutten, 47. und 48. Gesang.

Das Gedicht »Friede auf Erden« hat Meyer (nach der »Friedenswarte«, XVIII. Jahrgang, Nr. 1, Jänner 1916, S. 30) vor 26 Jahren als Einleitungswort für das erste Heft der Zeitschrift »Die Waffen nieder« geschrieben (Alfr. H. Fried). Viermal steht der Ausdruck der Friedenssehnsucht hintereinander in den Gedichten von der »Wunderbaren Rede« an!

Was wird nun aus der Friedensbotschaft im Mittelalter? Die Antwort gibt im sprechendsten, beabsichtigt krassesten Gegensatz die erste Ballade der neuen Abteilung; gegen den eben gehörten Friedenssegen der Kriegsfluch: »König Etzels Schwert«, das Symbol des sich immer wieder aus sich selbst erneuernden Mordes, der schließlich den eigenen Urheber, den Besitzer des Etzelschwertes selber frißt —

Und jubelnd sticht ihn durch die Brust
Des Hunnen unersättlich Schwert.[1])

[1]) Vgl. »Attilas Schwert« von Lingg, Gedichte[7] (1871), I, 31: die Auffindung des gewaltigen, kriegsunheilverkündenden Riesenschwertes durch Hunnen, die

Der Kaiser, dem der Ritter Hug dient, kann der historischen Zeitfolge nach (und diese beobachtet Meyer innerhalb der Völkergruppen, siehe unten) wohl nur der byzantinische sein; sollten dem aber die Stilfarbe des Gedichts, die kriegerische Atmosphäre und die Person des Ritters mit dem echt fränkischen Namen Hug (»Franci Hugones«) widersprechen, so ist die Annahme vielleicht richtiger, daß ein deutscher Kaiser, etwa Karl der Große gemeint ist, und das Gedicht seine Stelle in der historisch-ordnenden Reihenfolge gemäß der Zeit des Hunnenkönigs Attila, der in der Tat die geistige Hauptperson ist, erhalten hat.

Denn das folgende Gedicht spielt in der Merowingerzeit: »Galaswinte«. Dem unübersehbaren Männermord in den ersten Jahrhunderten der romanisch-germanischen Reiche gesellt sich die weibliche Not, gerade der Königstöchter. Die Westgotin Galaswinte, frisch dem Frankenkönig vermählt, von der fürchterlichen Fredegunde, des Königs Buhlerin, tückisch-demütig bedient, härmt sich nach der zurückreisenden Mutter. Fredegundens Begrüßung bringt Tod, und so blickt der kundige Leser gleich in die schreckliche Welt Gregors von Tours.

In die lombardische Welt des frühen Mittelalters führt die »Bettlerballade« vom Prinzen Bertarit, in die arabische der gleichen Zeit »Die Söhne Haruns«, eines der menschlich wahrsten und zartesten Gedichte Meyers. Beides sind wieder ausgesprochene Parallelstücke, aber mit Steigerung. In der Bettlerballade handelt es sich um die Rettung eines geliebten, bettlerfreundlichen blutjungen Prinzen vor den schleichenden Mördern durch einen Bettler, in dessen Mantel und Hut der Bedrohte die Mörder täuscht; in den »Söhnen Haruns« um die Rettung der Seele des übermächtigen Kalifen Harun Al Raschid vor dem Gerichte Allahs durch seinen jüngsten, zartesten Sohn Scheherban, der zur Sühnung dieser übermächtigen Machtfülle ins Volk herniedersteigen und sich als namenloser Maurer darin verlieren will. Das erste Mal eine tatsächliche Rettung (unter möglicher Aufopferung eines andern), das zweite Mal eine ideale, eine Rettung in tieferem Sinn; das erste Mal durch ein scheinbares, äußeres Sichverlieren eines Prinzen im Volk, eine vorüber-

---

es ihrem König Attila überbringen; wie er es schwingt, scheint es wie Kometenglanz, der byzantinische Kaiser glaubt Schlachtgetümmel in der Luft zu hören —

Das Gedicht liest sich wie eine historische Fortsetzung. Anregung wäre auch in andern Fällen denkbar.

Meyers Gedicht erschien in der Deutschen Dichterhalle, Bd. VIII, 1879. Vgl. Moser, I, 41.

gehende Bettlerverkleidung dessen selbst, der sich rettet, um einer augenblicklichen Gefahr zu entgehen, das zweite Mal durch ein veritables, sehr ernsthaftes »Ins Volk gehen« gleichfalls eines Prinzen, einem andern zu Liebe, aus zartestem Gerechtigkeitsgefühl des Hochgestellten und Sohnesliebe.[1]) In jeder Hinsicht ist die zweite Ballade die ungleich tiefere. Sozial gesinnt sind beide Helden, oberflächlicher der veronesische Bettlerprinz,

Er fuhr in fremde Länder und ward darob zum Mann.
Er kehrte heim gepanzert. Den Ohm erschlug er dann.
Verona nahm er stürmend in rotem Feuerschein.
Am Abend lud der König Veronas Bettler ein.

Viel sittlicher, tiefer der Kalifensohn:

(Str. 5) »Vater,« redet jetzt der Jüngling, keusch errötend, »es ist gut,
Daß ein Tropfen rinne nieder warm ins Volk aus deinem Blut!
Über ungezählte Lose bist allmächtig du auf Erden,
Das ist Raub an deinen Brüdern — und du wirst gerichtet werden!

Dein erhaben Los zu sühnen, das sich türmt den Blitzen zu,
Laß mich in des Lebens dunkle Tiefe niedertauchen du!
Such' mich nicht! Ich ging verloren! Sende weder Kleid noch Spende!
Wie der Aermste will ich leben von der Arbeit meiner Hände!
— —

(Str. 8) Höreſt du die Straße rauschen unter deinem Marmorschloß?
Morgen bin ich dieser Menge namenloser Tischgenoß —
Blickst du nieder auf die vielen Unbekannten, die dir dienen,
Einer segnet dich vom Morgen bis zum Abend unter ihnen!«

Auffallend ist, und besonders in dem arabischen Milieu, das Motiv des »Raubes an den Brüdern«. Es ist der antiken ὕβρις, der Grundvorstellung im »Ring des Polykrates« verwandt, aber doch nur verwandt. Denn es handelt sich nicht um einen zu großen »Neid der Götter«, der vermieden werden muß, sondern um die immer gefährlicher werdenden Chancen von

[1]) »Ich bin von den Reichen zu den Armen gegangen. Ich bin gestürzt und an der andern Seite der Kluft emporgeklommen, welche die Genießenden und Satten der Erde von den Hungrigen und Durstenden trennt. Die Freude und ihre Genossen habe ich verlassen und gehe zu den Leidensbrüdern« sagt Don Giulio in der »Angela Borgia«, S. 154. Meyer mochten solche Dinge besonders durch die Welt Mathilde Escher nahegekommen sein.

Allahs Gericht über den verantwortungsvollen Beherrscher Tausender, unter denen es unmöglich an solchen fehlen kann, die Grund zu gerechter Kritik haben. Eine erheblich tiefere und sittlichere Vorstellung, die, obwohl von Meyer glaubwürdig mosleminisch geformt, doch der Quelle in »1001 Nacht« (vgl. Kraeger, S. 305) fremd, erst durch Meyer in den Stoff gebracht ist: ist es nicht eine deutliche Verchristlichung? Soziale Auffassung des Königtums, an den jungen Wilhelm II., für dessen Tendenzen sich der Dichter so lebhaft erwärmte, erinnernd? Es scheint hier wieder einer jener Fälle vorzuliegen, in denen es Meyer reizte, einen religiös-ethischen Gedanken, der in seiner altruistischen und sozialen Zartheit nur auf christlichem und modernem Boden gewachsen sein konnte, in fremdem Boden wiederzufinden (oder selbständig in das verwandte Erdreich zu verpflanzen); diesmal also in arabischem, dessen Weisheit, dessen Lebensansichten er in den Novellen so gern mit abendländischen zu parallelisieren, gelegentlich trotz der andersartigen äußeren Form zu identifizieren liebt (ein Hauptgrund seines ständigen Interesses für Friedrich II.). Und daß hier antike Weisheit den offenbaren Vermittler gemacht hat, ist besonders hübsch, und kann nicht wundernehmen bei einem Geiste, der, wie wir noch eben sahen, Antikes und Modern-Christliches stets zu identifizieren liebte — ein echter christlicher Humanist.

Die »Söhne Haruns« stehen an zweiter Stelle hinter der verwandten »Bettlerballade«, weil diese lombardische Ballade den Anschluß braucht an die vorhergehende merowingische »Galaswinte«, und vor allem, weil sie selbst, arabisch, überleiten zu der folgenden größeren Gruppe von sechs Gedichten, die mit einer leicht erkennbaren Ausnahme »Am Himmelsthor«, S. 281, im Heiligen Land spielen: vom »Berg der Seligkeiten« bis »Mit zwei Worten«. Ihnen schließen sich passend die vier Hohenstaufenballaden an. —

Die resignierte Trauerstimmung — elegisch wäre zu wenig — gegenüber der Historie hält zunächst noch an; ja beim Betreten des heiligen Landes drängt sie sich mit besonderer Gewalt auf. Der »Berg der Seligkeiten«, auf dem Jesus bei der Bergpredigt saß, und der ein Jahrtausend lang in unberührter, seliger Friedensstille der Natur dalag, gerade er wird vor des Dichters Auge Stätte eines wütenden Mordgefechtes zwischen Kreuzrittern des letzten jungen Königs Guy de Lusignan und Kurden Saladins (1187). Der Unverstand der Christen, die ihres Meisters Lehre so wenig verstanden, daß sie sie mit Blut befleckten, die höhnische Roheit der Christenfeinde kommen gleich kraß zur Geltung.

— Doch dieses Reiches Majestät
Ist König Christ, ans Kreuz geheftet.
Drum tragen sie das Kreuz voran,
Der Welterbarmer schwebte dran,
Das bittre Kreuz, davon herab
Er seines Mordes Schuld vergab.
Sie wuschen's dann mit roten Bächen,
Um des Erbarmers Tod zu rächen . .
Das Wüten, Morden, Bluten, Streiten
Ersteigt den Berg der Seligkeiten.

In der Gestalt kommt Christus wieder auf seinen seligen Berg! Gerade auf ihn! Das ist sein Kreuz, zu dem er damals von eben diesem Berge »sanft hinabgegangen« ist! »Friede auf der Erde«? Nicht einmal hier! Die Kurden verhöhnen das Kreuz mit dem Heiland daran, sie entzünden das Gras des Berges. (Der Berg ist es, der immer, symbolisch, als leidend erscheint.) Vergeblich erfleht der nach dem Fall des Trägers das Kreuz ergreifende Mönch vom Gekreuzigten ein Wunder — auch er fällt pfeildurchbohrt. Diese religiöse Auffassung ist noch zu grob. — Der leichenvolle Berg kehrt wieder in die Stille der Natur zurück.[1])

Vom Schwert erkämpft, vom Schwert zerstört,
Dies Reich hat nicht dem Christ gehört.

Aber der Kontrast zu dem überschmerzlichen Bilde fehlt nicht. Eine reinere Auffassung, eine tief seelische, hat »Ludowig der Fromme«, Ludwig der Heilige von Frankreich, dessen letzter Kreuzfahrt (Str. 1), 1270 (bei der er jedoch nur nach Tunis kam, »Strand des heiligen Lands« poetische Lizenz), das folgende Gedicht »Die Gaukler« gilt; vornehme Kreuzfahrer, königliche, ritterliche, sind die Helden der ersten drei Palästinaballaden. An die weltliche Heimat erinnert die Musik der Gaukler die Hofritter, an die ferne Geliebte, an Schloß und Teich; der fromme König hat unter hervorquellenden Tränen den Willkommruf des Heilands zu hören geglaubt, der ihn in die himmlische Heimat aufnimmt. — Seelischere Auffassung des Religiösen gegenüber roherer (im vorigen Gedicht), das haben wir Meyer schon früher gern darstellen sehen. Das Gedicht selbst ist ein vertiefter Uhland; ohne dessen bekannte Romanze »König Karls Meerfahrt« wäre es in dieser auffallend ähnlichen Form wohl kaum entstanden.

Die Stimmung beruhigt sich zu einer zierlich-leichten Anekdote. Graf »Thibaut von Champagne«, von der Kreuzfahrt heimkehrend, bringt

[1]) Wie die »Alte Brücke« und die »Zwingburg«.

seiner Frau aus dem Heiligen Lande das schönste mit, was er dort gesehen: einen wahren Rosenhain von Damaskus, hundert Kübel, die er mit Mühe über Meer und Land geschafft hat — ihr zu mäßiger Freude, aber das stört den Enthusiasten nicht. Heitere weltlich-unbefangene (»freche«) Auffassung der Kreuzfahrt in sprechendem Kontrast zu der ausgesprochenen asketisch-»frommen« König Ludwigs des Heiligen im vorhergehenden Gedicht.

Um Pilgerfahrten handelt es sich auch in den nächsten drei Gedichten, den letzten der Gruppe; und jetzt sind es, ohne daß dies doch betont würde, einfache Pilger, keine vornehmen Kreuzfahrer. Das im Stil absichtlich altertümliche, ergreifende Gedicht »Der Pilger und die Sarazenin« ergänzt das bisherige Bild der Feindschaft zwischen beiden Völkern durch einen tragischen Fall der Liebe zwischen einem Pilger und einer Sarazenin; den glücklichen Fall einer solchen Liebe stellt das folgende Gedicht »Mit zwei Worten« dar.

Denn »Am Himmelsthor« ist nur ein Einschiebsel, eine Art Anhang zum »Pilger und der Sarazenin«.[1]) Wie kommt das rein lyrische Gedicht hier unter die Balladen, das man viel eher etwa im Cyklus »Liebe« erwartete? Einfach, weil die beschriebene Traumsituation in einer Meyer gewiß selbst überraschenden Weise an die Einzelmotive des vorhergehenden Gedichts anklingt, und besonders an die der Schlußsituation.

Der Pilger und die Sarazenin.
(S. 279, Z. 3.)

— Ferne blieb der Schlummer ihren Lidern,
Endlich kam der Schlummer, und ein Traum kam.

Rings empor an eines Gipfels Abhang
Klommen unter heiligen Gesängen
Pilger auf zum Thor des Paradieses.

(Vgl. »Willkommen Himmelskind, willkommen, Du hast den steilen Berg erklommen!« Frühere Fassung von »Engelberg«, Frey, S. 246.)

Am Himmelsthor.

Mir träumt', ich komm' aus Himmelsthor
Und finde dich, die Süße!
Du saßest bei dem Quell davor
Und wuschest dir die Füße.

Du wuschest, wuschest ohne Rast
Den blendend weißen Schimmer,
Begannst mit wunderlicher Hast
Dein Werk von neuem immer.

[1]) Etwas davon hat auch Kraeger, in dessen Thema die Anordnung nicht fällt, bemerkt, S. 326 f. Er spricht zutreffend von »coda«.

Auf die harte Schwelle kniet sie nieder,
Badet sie mit unerschöpften Thränen
— — — — — — — — —

Als die Füße derer wiederkehrten,
Die den Toten vor das Thor getragen,
Eilten sie der Schwelle scheu vorüber,
Auf der Schwelle sah'n sie eine Tote,
Auf der Schwelle lag die Sarazenin.
Keine Sarazenin, eine Christin!«
Endet' Bruder Anaklet erbaulich.[1])

Im Traum sieht sie der Pilger am Thor des Paradieses.
Sie kniet und badet die Schwelle mit Thränen.

(Die »Füße« der Träger kehren wieder.)
Eine Pilgerfahrt ins Heilige Land lag zugrunde.

Ich frug: »Was badest du dich hier
Mit thränennassen Wangen?«
Du sprachst: »Weil ich im Staub mit dir,
So tief im Staub gegangen.«

Im Traum sieht er sie am Himmelsthor.
Sie sitzt am Quell und wäscht (»badet«) unter Thränen ihre Füße,

weil sie so tief mit dem Geliebten im Staub der erniedrigenden Lebenspilgerfahrt gegangen.

Die Ähnlichkeit der Motive ist zunächst eine visuelle, und in bezug auf die Szene am Himmelstor eine Ähnlichkeit der Stimmung.[2]) Sie ist so groß, daß sie zur Anknüpfung vollkommen ausreichen würde. Und man könnte dies Verfahren kaum mechanisch schelten, da es sich um C. F. Meyer handelt, für den als Augenmenschen die erschaute Situation und vor allem die Gebärde, und nun gar die sprechende, symbolische Gebärde das Gegenteil alles Äußerlichen, ja vielmehr oft fast die Sache selbst wäre mit aller Fülle innerster Bedeutung, mindestens aber der bedeutsame Ausdruck der Stimmung; Meyer, der Dichter der Gebärde in der deutschen Literatur.[3])

---

[1]) Warum heißt der Bruder Anaklet und nicht Coelestin oder so ähnlich? Weil in dem Gedicht so oft Sarazenin, noch im formelhaft wiederholten Verse vorher, vorkommt. Das a a e hatte Meyer im Ohr.

[2]) Daß beide Gedichte »von Erlösung durch die Liebe handeln« (Kraeger, S. 327), kann ich nicht finden.

[3]) Vgl. die lichtvollen Auseinandersetzungen bei Kalischer und Korrodi.

Da die Verwandtschaft mithin gerade für ihn keine äußerliche war, sondern in dem hier vorliegenden Fall, wenn schon nicht den inneren Gehalt, so doch die gleiche mystisch verträumte Stimmung ausdrückte, konnte er das kleine lyrische Gedicht an das große erzählende wie ein Nachbild, einen Nachhall, eine in kleinem Maßstab wiederholende Schlußvignette anhängen; er liebt ja dieses Nachfügen (Beispiele s. o. S. 36 u. ö.). Dazu kam, wenn auch nicht ausschlaggebend, daß seine symmetrisch-kontrastierende Phantasie sicherlich hier durch den Wechsel in der Gruppensituation (sie sieht ihn am Paradiesesthor — er sieht sie am Himmelsthor) gereizt wurde.

Von dieser Neigung haben wir einen weiteren Beweis sofort darauf. »Mit zwei Worten« geht wiederum von der Voraussetzung einer Pilgerfahrt ins heilige Land aus. Aber vorgeführt wird diesmal in kontrastierender Parallelergänzung zum »Thibaut von Champagne« eine Reise vom heiligen Lande ins Abendland, und die wundersame Europareisende ist eine Frau, eine Sarazenin, die den geliebten englischen Pilgrim Gilbert Becket sucht, nur die beiden Worte »Gilbert« und »London« kennend. Und sie findet ihn:

Über seine Schwelle führt er, die das Ziel der Reise fand.
Liebe wandert mit zwei Worten gläubig über Meer und Land.[1])

Diese suchende Sarazenin ist glücklicher als die andere Sarazenin, die den Pilger, der nach ihr suchend verlangte, an ihrer Schwelle erschlagen finden mußte. Auch ihre Fahrt wird eine Pilgerfahrt, nach dem Westen, nach der Liebe.

Von hier aus blicken wir zurück. Was war der Inhalt der drei letzten Gedichte? »Mit zwei Worten«: „Gläubige Liebe": Die liebende Sarazenin sucht und findet, weil sie an die Liebe glaubt und vertraut (letzter Vers). »Am Himmelsthor«: Warum muß die »Süße« weinend ihre Füße waschen? Warum ist sie so tief im Staub mit ihm gegangen? Doch wohl, weil sie liebend so sehr an ihn und die Liebe geglaubt hat; jedenfalls, ihm zuliebe: so daß es zu einer Befleckung gekommen ist, wohl für beide (Kontrast in der Ähnlichkeit zum genannten Gedicht: gläubige Liebe, leicht verführbar). »Der Pilger und die Sarazenin«: Warum stirbt die Sarazenin dem Pilger nach? Weil sie glauben muß an diese seine unerhörte Kraft der Liebe, an seinen Liebesglauben bis in den Tod.

[1]) Das Motiv ist bekanntlich organisch benutzt im »Heiligen«, S. 33ff. Die Sarazenin: Mutter des Heiligen, Thomas Becket.

Dies ist offenbar der tiefste Zusammenhang der drei tiefsinnigen, hier zusammengeordneten Stücke, die ich deswegen die Gedichte von der »gläubigen Liebe« nennen möchte. Dies Stichwort fällt am Schluß.

Sie hängen also alle drei zusammen (nicht bloß 1 und 3), so sehr, daß Meyer kein Bedenken trug, die ganz auffallende Ausnahme der Einreihung eines ganz lyrischen Stückes (»Am Himmelsthor«) zwischen zwei epische zu machen: das kann nicht unbewußt und unabsichtlich geschehen sein. (Nur falls etwa das »Weil ich im Staub mit dir, so tief im Staub gegangen« bloß auf die allgemeine, unvermeidliche Beschmutzung durch das Erdenleben an sich gehen sollte — was ich trotz des mir dabei einfallenden »Sie leuchten blank, betupft mit Blut« im »Seelchen« nicht glaube — wäre nur 1 und 3 aufeinander zu beziehen und 2 wäre dann ein Einschub, hervorgerufen lediglich durch die visuelle Ähnlichkeit).

Feine Richtungslinien einer erfindenden Phantasie, die wie eine zitternde Kompaßnadel nach derselben Seite hingehen, aber auch immer von dem Bedürfnis der Variation, Entsprechung, Symmetrie, Ergänzung, der harmonisch kontrastierenden und parallelisierenden Architektonik geleitet werden, sind hier wie an andern Stellen ganz deutlich. Neben der inneren Verwandtschaft und den Ähnlichkeiten der Situation und zum Teil der Stimmung waren das Vorkommen einer weiteren Sarazenin und die durch Einordnung an dieser Stelle zu erreichenden formellen Entsprechungen und Abschlüsse, sei es mehr oder weniger bewußt, jedenfalls für sein anordnendes Schönheitsbedürfnis entscheidend. Der Abschluß ist auch inhaltlich sehr schön. Der letzte Vers: »Liebe wandert mit zwei Worten gläubig über Meer und Land« beschließt beruhigt, versöhnend, positiv und erst recht in Meyers Sinne religiös — wie immer — diese ganze westöstliche Motiv- und Problemwelt. Meyer liebt es, wiederum echt humanistisch, im Antiken und sonstwie Heidnischen Christliches, und besonders da, wo es sich mit ursprünglicher, edler Menschheit deckt, zu zeigen; und kann man nicht auch von dieser Sarazenin sagen: »Keine Sarazenin, eine Christin«?

Die Gedichte von »Thibaut von Champagne« bis »Mit zwei Worten«, die von unhistorischen oder historisch ganz unbedeutenden Personen handeln, sind historischen im engern Sinn innerhalb der Gruppe »Heiliges Land«, die bis 1270 gingen, nachgestellt, wie nachher die leichteren Genrebilder »Die drei gemalten Ritter« und »Einsiedel« den großen historischen (bis 1437) innerhalb der Gruppe »Deutsches Mittelalter« nachgestellt sind. Auf diese Weise bleiben auch die Gedichte von der »gläubigen Liebe« zusammen.

Den Balladen von dem Heiligen Lande und den Sarazenen reihen sich, sachgemäß und in geschichtlicher Reihenfolge, vier Hohenstaufenballaden an, von dem Sarazenenfreunde Friedrich II. und den Seinen. Friedrich II. und der untreue Sohn (Heinrich): »Das kaiserliche Schreiben« 1242, Friedrich II. und sein treuester Sohn (Manfred): »Kaiser Friedrich II.« 1250. Das kaiserliche Klageschreiben, als Schmerzensschrei des Vaters begonnen, im kaiserlich offiziellen Stil endend, voll Tragik, wird Petrus de Vinea diktiert; den sterbenden Kaiser tragen im folgenden Gedicht seine treuen Sarazenen, während eine bloße Kutte im Dom zu Palermo eingesargt wird, insgeheim aufs Schiff und zu einem weltfernen Kap:

Fern auf einem Vorgebirge,
Das in blaue Flut hinausragt,
Steht ein halb zertrümmert Kloster
Und ein schlanker Tempelbau.

Zwischen Kloster und Rotunde
Schlagen wir das Zelt im Freien ...

(Soll das vielleicht heißen: Zwischen Kirche und Antike? Zu Friedrich II paßte es glänzend, und Meyer wäre diese Symbolik schon zuzutrauen.) So hat Meyer seine Lieblingspersonen mit diesem Kaiser beisammen, den er leider nicht mehr in einer Novelle schildern durfte: Kaiser, Kanzler, Sarazenen. Zur Tragik des »Kaiserlichen Schreibens« gehört, daß der seelisch zum Tod Getroffene sein Zornleid über den untreuen Sohn gerade dem seiner Diener diktieren muß, von dem wir wissen, daß er auch bald und noch ganz anders untreu werden wird; und es gehört zu Wesen und Wirkung dieser zwei Gedichte, daß den Bildern der Untreue im ersten Gedicht das Bild der Treue im zweiten nicht nur in den Gegensätzen: untreuer und treuer Sohn, sondern auch: untreuer Kanzler—treue Sarazenen entspricht: in den Dienern setzt sich der Gegensatz fort. Es ist die Tragödie des getäuschten Vertrauens: der Vater hat sie eben erlebt, der ahnungslose Kaiser wird sie bald noch einmal erleben. Die Kontrastverwandtschaft mit der Gruppe »Gläubige Liebe« (»Der Pilger und die Sarazenin« bis »Mit zwei Worten«) ist klar.

Dem unseligen Tode König Heinrichs, dem »seligen« Tode Kaiser Friedrichs folgt der Tod Konradins (1268):

— Er litt gemach den Todesstreich
Und thront getröstet nun im Himmelreich.

Der Tod scheint gütig zu sein den letzten Staufern. Denn um die beiden letzten handelt es sich jetzt in »Conradins Knappe« (einem Musterbeispiel tragischer Ironie, die sich aber, ganz ungewöhnlich, plötzlich zum Guten wendet, doppelsinnig)[1] und der »Gezeichneten Stirne« (ebenfalls tragisch, zweiter Sinn des eingedrückten Kreuzes, von der drittletzten Strophe an) — aber nein! ist er denn König Enzio gütig, dem Helden der letzten Ballade? Der Tod nicht, wohl aber die Liebe, die den Weg hinunter zu dem lebenslänglich Eingekerkerten findet.[2]

Tod und Liebe treten zusammen auf in dem anschließenden Gedicht »Der Tod und Frau Laura«, das in Avignon spielt. Auch wenn für Meyer dieser (hier nicht beweisbare) Gedankenzusammenhang nicht bestanden haben sollte, ein anderer drängt sich auf: eine »gezeichnete Stirn«, wie die der Gefährtin Enzios, ist auch die der Frau Laura; auch ihr »Schicksal« ist »ihr eingegraben«, seitdem sie den Lorbeer, den der Tod, zugleich als das antike Zeichen des Opfers, Petrarca hat aufsetzen wollen, ihm entrissen und auf die eigne Stirne gedrückt hat. Sie ist es, die stirbt, und durch dieses Liebesopfer erwirbt sie den Lorbeer der Unsterblichkeit in Petrarcas Gesängen.

Sie schmiegt ihn um die blonden Haare leicht,
Sie steht bekränzt. Sie schaudert. Sie erbleicht.

Das eingezeichnete »Schicksal« jenes opfermütigen bolognesischen Mädchens war, König Enzio Kerkergefährtin, »Leidgesellin« zu sein bis zu seinem Tode, Frau Lauras der Lorbeer, der Opfertod und ruhmvolle Unsterblichkeit zugleich bedeutet. Meyers stets waches Auge für Symbol, bedeutsame Geste, sinnvolles leibliches Zeichen, wird kaum umhin gekonnt haben, diese Übereinstimmung zu bemerken und deswegen die Gedichte zusammen zu stellen.[3] Denn an und für sich betrachtet, ist das Gedicht

[1] Wenn in diesem Gedicht die Natur nur noch etwas mehr hervorträte, hätte Meyer es gewiß in den Cyklus »In den Bergen« eingereiht. »Einen rührenden Eindruck macht der durch die Alpenthäler nieder seinem Todesloos entgegenziehende „Konradin"«: Meyers Rezension von Dahns Gedichten, 13. Juli 1873, Frey, Br. II, 405 — hängt vielleicht Meyers Gedicht (zuerst in der 4. Auflage, 1891) ursprünglich mit diesem Eindruck zusammen?

[2] Dieselbe Situation in der Angela Borgia, S. 183, 237. Vgl. Kraeger, S. 366.

[3] Nach einer Äußerung Meyers Frey gegenüber ist das Gedicht durch ein Bild angeregt worden, vermutlich Rethels »Tod als Würger«. Hierüber und über das Verhältnis dieses erst in der 4. Auflage 1891 erscheinenden Gedichts zu Meyers wahrscheinlich vorher entstandenem Novellenfragment »Der Entschluß der Frau Laura« vgl. Frey, C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen I, 257 f.

von Frau Laura ebenso wie das folgende, das auch in Südfrankreich, unweit Avignon, in Tarascon, spielt, nur eine Unterbrechung der in Italien spielenden oder sich darum drehenden Balladen, die noch um drei große Stücke weitergehen. Die Gestalt Petrarcas in Avignon bildet allerdings einen trefflichen vorläufigen Übergangspunkt von Italien zu Frankreich.

Der geographische Grund, der es nahe legte, die Gedichte »Der Tod und Frau Laura« und »Die Gedanken des Königs René« zusammenstehen zu lassen, wird durch das Erlebnis erst recht wirksam gemacht: Meyer hatte die Schauplätze der beiden Dichtungen, Avignon und Schloß Tarascon, auf der Hochzeitsreise besucht (vgl. Frey, S. 265 und 268) und mochte wohl Produkte gerade dieser Zeit nicht trennen. Bei seiner Art, in Kontrasten zu sehen und zu empfinden, wäre es außerdem möglich, daß er den Gegensatz zwischen der höchst ernsthaften und der ganz leichtsinnig-»frechen« Art, in der beidemale am Schluß der Gedichte der Tod behandelt wird, als Reiz empfunden hat. Dies König René-Gedicht ist überhaupt eines der wenigen in dieser Abteilung, die man am ehesten mit dem Titelwort »frech« (in mildem Sinne) bezeichnen würde. Das Auffallendste aber ist die Gleichheit des Motivs (soweit es die Anschauung betrifft) am Schluß des vorigen Gedichts und in der ersten Strophe dieses, der Lorbeerkranz:

(Str. 1) Der fromme Lautenschläger Herr René
Trug braune Locken — sie sind weiß wie Schnee
An seiner Stirn verglomm der Krone Glanz,
Da haftet nichts als nur ein Lorbeerkranz.

(Letzte Strophe vorher) Der Lorbeer schwebt. Da raubt ihn eine Hand,
Frau Laura war es, die daneben stand,
Sie schmiegt ihn um die blonden Haare leicht,
Sie steht bekränzt. Sie schaudert. Sie erbleicht.

Beim König René ist es der Lorbeer im gewöhnlichen Sinne des Zeichens; er ist ein Dichter, wie Petrarca, und dies führt wohl auf den tieferen Zusammenhang. Lorbeerbekränzt ist Laura, Petrarcas Muse, als ein Opfer zugleich des Todes (Pest) und der durch den Dichter Petrarca ihr verliehenen Unsterblichkeit; lorbeerbekränzt ist der Dichter René, und deswegen bleibt kein irdischer Besitz an ihm haften, ja vielleicht muß er selbst einmal aus dem Himmel wieder heraus, in dem doch selbst Schillers »Poet« bleiben darf; er ist der richtige »Unstern« Uhlands, der beinahe

auch aus dem Himmel durch einen Teufel fort gemußt: Dichterlos! Man kann sich denken, welches der persönliche Anteil gerade Meyers, des »Berufslosen«, des »Lebensverfehlers« der Zürcher, an diesem Gedichte war. Auf der Hochzeitsreise ist er in der Lage, dies humoristisch zu nehmen. »Ich habe viel Intimes hineinversteckt« sagt Meyer von seinen Gedichten.

Da die beiden Gedichte bei ungefähr derselben Gelegenheit empfangen sind, liegt die Vermutung nahe, daß sie, wenn auch später, zusammen gedichtet sind. In diesem Falle würde der auffallende Übergang des Lorbeermotivs vom Schluß des einen in den Anfang des anderen Gedichtes sich leicht erklären. Aber die Vermutung hat nicht viel Wahrscheinlichkeit.[1])

Daß »Der Tod und Frau Laura« und das — aus geographischem, biographischem oder sonstigem Grunde — daran hängende Gedicht »Die Gedanken des Königs René« tatsächlich ein Einschub sind, der auf nichts anderem beruhen kann als auf der »gezeichneten Stirne«, sowohl der Freundin Enzios (Lucia Vendagoli, wie die Ballade auch ursprünglich hieß) als der Frau Laura, wird dadurch bestätigt, daß wir mit dem »Mars von Florenz« wieder in Italien, und vor allem wieder in die richtige Zeitfolge — die Meyer sonst innerhalb von Gruppen durchgängig beobachtet — einmünden. Der »Mars von Florenz« spielt wieder im 13. Jahrhundert, zur Zeit Kaiser Friedrichs II. (Macchiavell, Istorie fiorentine). Auch die beiden folgenden Balladen behandeln noch, in geschichtlicher Reihenfolge, Stoffe des italienischen Mittelalters. Dann folgt das englische, zum Schluß das deutsche. (Kaiser Friedrich II. und die Seinen rechnet er, wie man sieht, hier ganz ins italienisch-sarazenische und Heilige Land-Milieu, nicht ins deutsche, dem Inhalt der mitgeteilten Gedichte entsprechend.)

Der Reiz in dem anschaulich-symbolischen Zusammenklange des Lucia- und des Lauragedichtes muß für Meyer so stark gewesen sein, daß er ihm zuliebe die historische Aufeinanderfolge unterbrach.

Im »Mars von Florenz« — es ist die bekannte Familiensage vom Ursprung des Zwistes der Amidei und Donati, die Macchiavell

[1]) Das jetzt gleiche Metrum ist leider trügerisch. Die »Gedanken des Königs René« sind 1881 in der Deutschen Dichterhalle X, S. 84, zuerst abgedruckt, mit wenig anderem Text, aber in der modifizierten Nibelungenstrophe. Ob »Der Tod und Frau Laura« (gedr. erst 1891) früher auch ein anderes Metrum gehabt hat, ist mir nicht bekannt. Ursprünglich gleiches Metrum würde jene Annahme erleichtern; aber wie paßte die Nibelungenstrophe zu Petrarca? Vgl. zudem Frey, Unveröff. Prosad., S. 257.

erzählt, Keimzelle der »Hochzeit des Mönchs«[1]) — betreten wir wieder alte Pfade. So verschieden das Thema der Ballade ist von der folgenden herrlichen »Ketzerin«, so identisch ist der psychische Urgrund, aus dem beide Balladen aufgestiegen sind. Liebe (und zwar hier plötzlich aufbrennende) als Verhängnis, Verhängnis des Todes, ist das Thema des »Mars«:

(Str. 9.) — Er streckt die Hand. Das höchste Gut
Ergreift er und ergreift den Tod.

(Tut das nicht Laura in anderem Sinne auch, als sie den Lorbeer ergreift? Verbindung auch nach rückwärts; ohne Absicht.)

Was hier Verhängnis ist, mythologisch als Werk des Kriegsgottes auf der Brücke gefaßt, ist in der »Ketzerin«, die wie selbstverständlich[2]) dem ehrfürchtig Geliebten in die Flammen folgt, freie sittliche Tat:

Über ihrem blonden Haupt zusammen
Schlagen Todesflammen, Liebesflammen.

Im Grunde ist es dasselbe dichterische Interessengebiet; immer wieder das eine, große: Tod und Liebe! Ohne das geht es nicht bei Meyer. Liebe muß immer eng mit dem Tode zusammenhängen.

Ich denke hier nicht an Anordnung. Die Reihenfolge ist einfach die geschichtliche (des Patareners Dolcino und seiner Anhängerin Margherita von Trank Verbrennung 1307). Die beiden Gedichte sind in der Ausgestaltung ganz verschieden. Es ist die tiefere Ähnlichkeit des gemeinsamen seelischen Mutterbodens, die sich in zwei nebeneinander stehenden Gebilden zeigt. Der Dichter wird höchstens das Kontrast-Responsionsgefühl gehabt haben: das liebende Mädchen (Str. 9, s. o.) zieht den Mann in den Tod; der geliebte Mann zieht das Mädchen in den Tod. Liebestreue, das eigentlich Wirksame in Fällen, die dem Fernstehenden nur als bewiesene Glaubenstreue erscheinen: dies Motiv ist dem in »Pilger und Sarazenin« engst verwandt.

Meyers tiefernste, ja tragische Weltansicht zeigt sich immer wieder. Das Pathetische darin, mit notwendig großer Gebärde dargestellt, war es, was Keller nicht verstand. Das Michelangeleske war ihm unbehaglich. Vielleicht nur, weil es bei einem Zeitgenossen und engsten Schweizer Landsmann statthatte, bei dem es ihm schwer fallen mochte, den Glauben

[1]) Vgl. Kraeger, S. 244 ff.

[2]) Mit selbstverständlicher Treue, wie Goethes Bajadere, an die der Schluß lebhaft erinnert.

an die volle Echtheit aufzubringen. Denn bei Schiller hatte er doch das verehrendste Verständnis dafür.

»Der Mönch von Bonifazio« stellt die Wunderkraft des Glaubens dar, die nach dem bewirkten Wunder den Ekstatiker selbst verzehrt. Die Ballade paßt gut zu der vorhergehenden Verherrlichung der todestreuen Liebe, die in Gestalt der religiösen Glaubenstreue der »Ketzerin« erscheint; 1420 spielend (Quelle: Platen, Geschichten des Königreichs Neapel), schließt sie das italienische Mittelalter in der Darstellung ab.

Das englische Mittelalter ist mit drei Balladen in der Gedichtsammlung vertreten. Sie sind einfach historisch angeordnet, so zwar, daß vor den zeitlichen Endpunkt der bisherigen wieder zurückgegangen, also wieder von vorn angefangen wird. Wilhelm II. der Rote (1087—1100), sein Bruder Heinrich I. (1100—1135) von England, Johann II. der Gute von Frankreich (1350—1364) sind die Könige, die auftreten. Wir sehen, jede nationale Gruppe ist in sich zeitlich geordnet, nicht die ganze Gedichtabteilung. In den ersten beiden Balladen »Jung Tirel«, »La blanche Nef« kommt zu Tode, der gerade nicht sterben durfte und sollte: unerwarteter und unerwartet früher Tod, in der dritten »Der schwarze Prinz«, Schlacht bei Maupertuis 1356, tritt uns einer entgegen, der einen frühen Tod bestimmt und ruhig erwartet. Ich empfinde darin eine Steigerung: viel tragischer ist das Los des »seinem Lose Stillhaltenden«, es bewußt in voller Ruhmesjugend Erwartenden, als das Schicksal des auf der Pirsch statt des Achtzehnenders erschossenen Königs Wilhelm[1]) (trotz der hier angewandten tragischen Ironie in hergebrachtem Sinne) oder der traurige Fall der durch Nixenlist und eigene Unvorsichtigkeit ins Meer gezogenen Prinzenkinder. Sollte Meyer diese, ihm nach früheren Beispielen sehr gut liegende Wirkung beabsichtigt haben, als er in der 3. Auflage das Gedicht hier einschob[2]), so wäre ihm hier etwas gelungen, was wir ihn noch in größerem Maßstabe werden erreichen sehen, Zusammenfall der innern Reihenfolge mit der historischen.

Nicht ganz wertlos ist vielleicht die Beobachtung, daß allen drei Balladen der historische Zusammenhang zwischen England und Frankreich zugrunde liegt.

[1]) Am 2. August 1100. Vgl. Uhlands entsprechende Ballade »Die Jagd von Wincheſter«.

[2]) »Schwarzer Prinz.« Erster Abdruck Deutsche Dichtung II, April—September 1887. Vgl. auch Frey, Br. II, 129 (an Haeſſel, 3. April 1857).

»Jung Tirel, fuhrest über See?
Jung Tirel, mir willkommen hie!
Sahst du so dunkle Forste je?
So stolze Forste sahst du nie!

Ein englisch Wild erst umgebracht!
Dann geb' ich dir ein englisch Lehn!« — —

Die Handlung der beiden andern spielt geradezu in der Normandie, in Frankreich:

»Herr König, ich bin Steffens Kind,
Der den Erobrer einst geführt!
Es ist mein Lehn, daß mein Gesind,
Mein Schiff allein den König führt!
— — — — — — — — —

(Str. 4) »Gelobe mir dein himmlisch Teil,
Gelobe mir dein männlich Wort:
Du bringst an Leib und Seele heil
Die Kinder mir nach England dort!«

und der schwarze Prinz spricht zu König Hans:

Morgen als des Friedens Pfand
Send' ich euch nach meinem Engelland.

Immer Fahrt nach England! Was Meyer am mittelalterlichen England eigentlich interessiert, ist die Beziehung zu Frankreich, die anglo-normannische Sphäre der ersten Könige und der Plantagenets, altes Gebiet romantisch-historischer Phantasie (W. Scott): wir sehen zum Heiligen hinüber. Der »Heilige« schlägt dazu noch die Brücke zu den geliebten Sarazenen, die Meyer noch an anderer Stelle in so brennend interessanter Berührung mit den Normannen findet, in Sizilien, im Milieu Friedrichs II.; und in der früheren Gestalt der »Richterin« wie im »Petrus Vinea« (vgl. den Anfang bei Langmesser, S. 501 ff.) hatte das wohl alles zusammenkommen sollen.

Den letzten Teil von »Frech und Fromm« füllt die Gruppe der Balladen aus dem deutschen Mittelalter (7). Sie setzen ziemlich spät ein, mit Otto I.; es ist auffallend, bei der starken Beziehung der Balladen- zur Novellendichtung, daß die Gestalt Karls des Großen, die in der »Richterin« so imponierend auftritt und für Meyers Phantasie so geschaffen war (erste große Verbindung von Christentum und Germanentum mit Antike), ihm keine Ballade entlockt hat.

Zwei im tieferen Sinn merkwürdige Begebenheiten aus der Geschichte des Ottonenhauses werden vorgeführt. Im »Gleitenden Purpur« eine

versöhnliche — Versöhnung Otto I. mit seinem Bruder bei der Weihnachtsfeier im Quedlinburger Dom 941, eine höchst tragische im »Goldtuch« — Tod der Kaiserin-Witwe Mathilde, an derselben Stelle, ebenfalls in der Quedlinburger Pfalz, und ihres Enkels Erzbischof Wilhelm 968. Der Kontrast ist klar; die Zusammengehörigkeit der beiden Balladen wird zudem durch die Kleider-Requisitentitel: »Der gleitende Purpur«, »Das Goldtuch«, von denen der erste recht Meyerisch anschaulichstes Symbol ist, betont. Noch dazu Parallelismus, mit gleicherweise unerwartetem, sinnschwerem Ausgang: ein Mantel wird (vom mantellosen Bettler, der des Kaisers Bruder ist) gefordert — der gereichte Mantel ist der Kaiserpurpur; das eigene Bahrtuch (in der Quelle nur als Reisedecke) soll gegeben werden — es ist, wie sich herausstellt, das vom Schicksal vorbestimmte Bahrtuch des also Beschenkten. Die zweite, vielleicht allzu stark zusammengezogene Ballade ist geladen mit tragischer Ironie, wie es Meyer zusagte, noch voller davon freilich die Quellenerzählung bei Giesebrecht, die selbst von einem solchen Liebhaber der tragischen Ironie aus balladentechnischen Gründen vereinfacht werden mußte.[1]) Aber auch bei Meyer wirkt das goldene Bahrtuch fast wie das Requisit der Schicksalstragödie. Erwarteter Tod einer Greisin, in tragischer Verknüpfung damit unerwarteter Tod eines Jünglings (siehe oben). Hier sicher bewußt!

Von den Ottonen ist es weit zu »Frau Agnes und ihre Nonnen« (1310, Gründung des Klosters Königsfelden). Die historisch dazwischen liegenden Stauferballaden waren ja für das Heilige Land und Italien verbraucht. Dahinter schob Meyer in der dritten Auflage der Gedichte 1887 »Kaiser Sigmunds Ende« ein, das zuerst in der Deutschen Dichtung I (Oktober 1886—März 1887) erschienen war, indem er zunächst einfach der geschichtlichen Reihenfolge nachging (1437).[2]) Und doch

[1]) Dies zeigt im Vergleich mit der früheren Fassung und mit der Quelle, Giesebrecht, Gesch. der deutschen Kaiserzeit I, 558ff., sehr gut Kraeger, S. 93ff., der auch vortrefflich sagt: »Diese Momente, in dem geschichtlichen Bericht schon kunstvoll eingewoben, mußten einen Dichter reizen, der mit seinen feineren Organen nach der geheimnisvollen Unterströmung im Weltlauf spürte und der aus der Menge alltäglicher Ereignisse für seine Kunst die außergewöhnlichen herauszusuchen verpflichtet war.«

[2]) »Freilich trägt ‚Kaiser Sigmund' nicht weit (es ist eben die Frühlingsstimmung eines alten Herrn) und freilich zerfällt die Ampel [»In einer Sturmnacht«] in zwei Theile. Das eigentliche Feuer fehlt beiden.« An Frey, 30. Mai 1886 (Br. I, 366). Da macht man denn doch ein großes Fragezeichen.

paßt es auch an sich glänzend zum vorhergehenden. Der Tod zweier Kaiser, aber wie verschieden: der eine ermordet, der andere friedlich einschlafend, beide in der freien Natur — gewaltsamer, plötzlicher Tod; ruhig erwarteter.

Ein Klosterhof, ein Lenzestag!
Ein schwarzer Lindenschatten,
Wo der gekrönte Habsburg lag
Erstochen auf den Matten!
(Str. 1.)

Wie die wandermüde Sonne niedersank,
Oeffnet' er die Lippen als zum Abendtrank,
Dann ist er entschlummert in der dunkeln Flur,
Drauf mit weißen Rößlein seine Sänfte fuhr.
(Letzte Str.)

Dieser Kontrast ist doch wohl vom Dichter gefühlt worden? — Die Behandlung im ersten in sich stark kontrastierend, im zweiten einheitlich friedvoll.

Leichtere Ware folgt (eine gute und nötige Abwechslung): »Die drei gemalten Ritter«, eine Schnurre im Ritterkostüm (mögliche Entstehungsursache ein Hohenschwangauer Fresko, siehe Kraeger, S. 366), und die idyllische Jugendszene im Walde »Einsiedel«: nachgelieferte mittelalterliche Genrebilder.

Aber nun der Schluß. Und da kann Meyer gar nicht anders als besonders ernst und schwer sein, doppelt wirksam nach der Pause. Der Einschub der beiden leichteren, nicht von »historischen« Personen handelnden Genregedichte (geringeren Wertes) fungiert daher als Retardation, ganz analog der Gruppe der nahe verwandten »Schloßanekdoten« unmittelbar vor dem Schluß (Vergänglichkeit!) der dritten Abteilung »In den Bergen«. Sie sind den historischen nachgestellt, wie vorhin die ungleich gewichtigeren drei Gedichte nichthistorischer Personen von der gläubigen Liebe mitsamt dem historisch unwichtigen Thibaut von Champagne den historischen im engeren Sinne innerhalb der Gruppe »Heiliges Land« nachgestellt waren.

Wieder schließt er mit der Kunst; wieder schließt er mit dem Tode; wieder legt er, verhüllt, ein Bekenntnis ab. Diesmal ist es die bildende Kunst, der er vielleicht doch am nächsten verwandt war: die Architektur. In der Sterbestunde eröffnet der alte Meister dem jungen Sohne das Problem seines Lebens. Es ist der Münsterbau der Stadt, den er, vor langer Zeit frisch von der Wanderschaft zurückgekehrt, im Auftrag der Vaterstadt zu bauen angefangen hat, den er aber, als die Begeisterung der Bürgerschaft nachließ und die Geldmittel spärlicher flossen, unvoll-

endet hat stehen lassen müssen. Das ist nun auch schon eine geraume Zeit her; und er ist unterdessen unter der üblichen Brotarbeit ein alter Mann geworden. Oft hat er abends vor seinem halbfertigen Lebenswerk gestanden, seufzend: Wird es das nächste Geschlecht bauen, von dem die jüngsten noch um den Dom herum spielen? Und neulich — da haben sie geschworen: Wir vollenden ihn! Jubelnd haben sie ihn begrüßt — er hat sie an den Sohn verwiesen, kaum danken können. Da verfällt der Meister in Agonie, in tiefstem Glücke phantasierend:

Wie wird mir? . . . Schallt im Dom das Amt?
Die Glocken dröhnen allesamt . . .«
Er faßt des Sohnes Rechte . . . »Schau!
Es steigt . . . Mein Münster steigt im Blau!«
Er starrt, den Blick emporgewendet.
Er neigt das Haupt. Er seufzt: »Vollendet!«

Was ist endlich »vollendet«? Der Dom und — sein Leben; auch dieses zweifach, in äußerem Sinne vollendet und vor allem innerlich. Vollendet — wenn auch nicht abgeschlossen: Meyers Hoffnung, Meyers endliches Geschick. Erschütternder konnte Meyers lebenslanges, ja wirklich tragisches Ringen in seiner Kunst nicht dargestellt werden. Was das zweite Gedicht der ganzen Sammlung »Das heilige Feuer« gleich zu Anfang in antiker Formulierung bedeutungsvoll aussprach, die Überzeugung von der Verantwortlichkeit des von Gott zum Amt bestellten Künstlers, hier haben wir es christlich gewendet:

Wollt' ich in schwelgendes Verzieren,
In üppig Blattwerk mich verlieren,
Und opfert's nicht mit keuschem Sinn
Dem Ganzen streng ich zu Gewinn,
Gleich schlug ein altes Heldenbild
Erzürnt an seinen eh'rnen Schild,
Den Finger hob, das Haupt von Licht
Umrahmt, ein Heil'ger: Tändle nicht!
Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel!

Da war's, als ich die Kohle führte,
Daß Gott, der Geist, das Werk berührte . . .

Das bezeichnendste daran ist das Gebot des Verzichts auf das organisch Unnotwendige, das Zuviel: die Michelangelo-Tendenz Meyers. Es ist nicht mehr weit zu den Michelangelo-Gedichten des nächsten Cyklus.

Wahrhaft grandios ist nun der Anschluß des nächsten, des allerletzten Gedichts im Cyklus, des Sonetts. Man sollte eine Steigerung jetzt kaum noch für möglich halten: und wieder gelingt sie ihm. Und sie ist noch eine, ungeahnte, Vertiefung! Und das schönste: sie bleibt vollkommen im Vorstellungsgebiet des vorhergehenden. Das hochansteigende Münster vertieft sich zur »Krypte«. Ganz unten im aufgetürmten Heiligtum liegt die unterste Wahrheit. Es ist als spräche der alte Meister weiter zu denen, die seinen Bau vollenden wollen — aber es sind wohl nicht nur die Künstler oder Dichter allein gemeint:

Baut, junge Meister, bauet hell und weit
Der Macht, dem Mut, der That, der Gunst der Stunde,
Der Dinge wahr und tief geschöpfter Kunde,
Dem ganzen Genienkreis der neuen Zeit!

Des Lebens unerschöpften Kräften weiht
Die freud'ge, lichtdurchflutete Rotunde —
Baut auch die Krypte drunter, wo das wunde
Gemüt sich flüchten darf in Einsamkeit:

Vergeßt die Krypte nicht! Dort soll sich neigen
Das heil'ge Haupt, das Dornen scharf umwinden!
Ich glaube: Ein'ge werden niedersteigen.

Dort unten werden ein'ge Trost empfinden.
Wir mögen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück noch Ruhm, nur größern Schmerz betrachten.[1])

Baut nur Eure neuen Weltanschauungen auf, laßt sie ruhig der unerhört gestiegenen Kraft hellen Menschengeistes entsprechen — aber laßt das dunkle Hauptstück nicht weg, das in seiner elementaren Bedeutung keine Religion so erkannt und befriedigt hat wie die christliche: den Schmerz —

[1]) Wie eine nähere Ausführung der letzten Zeilen dieses Sonettes mutet das nachgelassene Gedicht »Zuversicht« von 1896 an, aus der Zeit nach der Krankheit (bei Langmesser, S. 527):

— Laß mich Dein totes Angesicht beschauen
Und dir vertrauen.

Laß mich zu deinem heil'gen Kreuze eilen
Und laß mich Deine herben Schmerzen teilen: —

Ganz parallel auch der 66. Gesang von Huttens letzten Tagen, »Das Kreuz«, besonders die Strophen 6—9.

Frech und Fromm·

1	Friede auf Erden'	Gegensatz. Friede Krieg!		Einleitung, religiös
	König Etzels Schwert [Attila]	Prinzessinnennot		Frühes Mittelalter
	Galaswinte [merowingisch]	Prinz als Bettler verkleidet		
	Bettlerballade [longobardisch]	Handwerker, Übergang zum Folgenden (orientalisch)		
5	Die Söhne Haruns [H 786–809]			
	Der Berg der Seligkeiten [1187]	noch höchst unvollkommene christl Auffassung; Friede auf Erden??		Heiliges Land (Zeit der Kreuzzüge)
	Die Gaukler [1270]	fromme tiefere christliche Auffassung der Kreuzfahrt;	keine Rückkehr	
	Thibaut von Champagne	›frech‹: heiter weltliche Auffassung der Kreuzfahrt	Rückkehr	
	Der Pilger und die Sarazenin	treue Liebe und Glaubenstreue eines Pilgers und Wirkung beider auf ein Weib: Sarazenin, die an ihn glaubt [auf Erden-Pilgerfahrt	Nichthistorisch, dem Historischen nachgestellt	
10	Am Himmelsthor	treue Liebe eines Weibes, die an ihn glaubt		
	Mit zwei Worten	treugläubige Liebe eines Weibes, Sarazenin, zu einem Pilger; glücklich		
	Das kaiserliche Schreiben [1242]	Vatertragik, Kaisersohns Schuld und Tod	untreuer Sohn	Hohenstaufen (Italien)
	Kaiser Friedrich II [1250]	Kaisertod, mild behandelt	treuer Sohn	
	Conradins Knappe [1268]	Hohenstaufenprinzen Hinrichtung, mild behandelt		
15	Die gezeichnete Stirne [1248–70]	› Kerkerhaft : lebendig begraben‹, Liebe versöhnend		
	Der Tod und Frau Laura	Dichtung; geweihtes, lorbeerbekränztes Todesopfer (Tod ›fromm‹ aufgefaßt)		Provence (Frankreich — Italien)
	Die Gedanken des Königs René	tragikomisch, Dichter König, lorbeergekrönter Pechvogel bis ins Jenseits (Tod frech‹ aufgefaßt)		
	Der Mars von Florenz 13. Jh.	leidenschaftliche Liebe und Tod	Glaubensinbrunst und Tod	Italienisches städt. Mittelalter
	Die Ketzerin [1307]			
20	Der Mönch von Bonifazio [1420]			
	Jung Tirel [1100]	Königsmord (Katastrophe), unerwarteter Tod		Englisches Mittelalter
	La Blanche Nef (Heinrich I 1108 bis 1135]	Königskindertod (Katastrophe), unerwartet früher Tod		
	Der schwarze Prinz [1356]	Prinz, ruhig erwarteter, früher Tod		
	Der gleitende Purpur [941]	Kaiserbrüdertragik, Verzeihung		
25	Das Goldtuch [968]	Ende der Kaiserin Mathilde, erwarteter Tod einer Greisin, unerwarteter eines Jünglings		Deutsches Mittelalter
	Frau Agnes und ihre Nonnen [nach 1310]	gewaltsames, plötzliches Ende Kaiser Albrechts, unerwarteter Tod, zu Beginn ›Und hätte der Liebe nicht —‹		
	Kaiser Sigmunds Ende 1437]	ruhig erwarteter Tod, natur-mild behandelt		
	Die drei gemalten Ritter	Genrebilder, nichthistorische Personen, leichterer Nachtrag, Einschub zur Retardation und ›Erholungspause‹		
	Einsiedel			
30.	Das Münster	Der sterbende Künstler: Ideal der Vollendung	Überleitung	Schluß, religiös
	Die Krypte	Architektur; an die ›Künstler‹; sinnbildlich: Bedeutung des christlichen Schmerzes auch für die moderne Kultur		

Nur 8 Gedichte ohne Tod im Hauptmotiv Sonstiges Vorkommen nicht selten

das ewige Erlösungsbedürfnis des Menschen. Dem genügen zu können, ist das Geheimnis. Darauf kommt es an; besonders bei den tieferen Menschen.

Es ist Meyers letztes Wort an die »Diesseitigen« (wie Nietzsche).[1]) Und es ist christlich.

Diese ewig-menschliche Grundstimmung der alten Krypten — die Renaissance vergaß sie oft, Luther hat sie nicht vergessen — sie dünkt ihn sicherlich das Bleibende am Mittelalter, das er nun verläßt.

Achte Abteilung

»Genie«

Was es mit der achten Abteilung auf sich hat, der wichtigsten in der zweiten Hälfte der Sammlung, wird die fortschreitende Betrachtung allmählich lehren. Soviel jedoch sieht man sofort: es handelt sich um die Neuzeit, um das 16. Jahrhundert, und, wenn auch nicht durchgängig, um bedeutende Menschen.

Wie es ihm nahe liegt, beginnt Meyer wieder mit der Kunst, mit dem Dichter: »Camoëns«. Und wieder ist es das harte Ringen mit dem Leben, bis zur Vollendung des Werkes: also dasselbe Thema wie soeben im »Münster«, nur daß hier der absichtsvolle, unaufhörliche Widerstand der stumpfen Welt, »Bosheit, Neid, Verleumdung« und die gemeine »Notdurft«, betont wird, gegen die sich der Dichter durchzusetzen hat: Künstlerlos! Die Form ist die einer wahrhaft geistreichen symbolischen Undeutung der Sage von Camoëns Schiffbruch. Aus den Zügen dieses Dichters »schaute Conrad Ferdinand Meyer« Betsy »am persönlichsten an«. Sie sah darin offenbar das beste Symbol seines mühsamen Werdens in Leben und Dichten (S. 140).

Dem folgt in »Michelangelo und seine Statuen« Meyers bewußte Auffassung von seiner reifen Kunst; und die ist eine idealisierende. Zeigte »Camoëns« seine Kunst, wie sie ward und geworden ist, wie sie als Element in und aus seinem Leben sich entwickelt

[1]) Es bezieht sich gewiß nicht gerade auf Nietzsche, von dem Meyer nur »Menschliches Allzumenschliches« ohne tiefere Wirkung gelesen hatte, sondern auf die schon viel früher vorhandenen Tendenzen kraftgeschwellter moderner Diesseitigkeit, mit denen sich z. B. schon Hamerling im »Schwanenlied der Romantik« (1861) auseinandergesetzt hatte.

hat, so das zweite Gedicht seine volle Kunst, die in ihren Werken losgelöst ist vom Leid des Lebens. Hieß es eben:

— Ringend auf dem Meer des Lebens!
Wider Bosheit, Neid, Verleumdung
Kämpft' ich um des Tages Notdurft
Mit dem einen dieser Arme.
Mit dem andern dieser Arme
Hielt ich über Tod und Abgrund
In des Sonnengottes Strahlen
Mein Gedicht, die Lusiaden,
Bis sie wurden, was sie bleiben

so wird jetzt das Resultat der künstlerischen Überwindung des Lebensrohstoffes in der vollkommenen künstlerischen Gestaltung gezeigt:

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid!
So sieht der freigewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual.

Zwischen den beiden Gedichten herrscht dasselbe Verhältnis wie zwischen den beiden ersten der ganzen Sammlung, »Fülle« und »Das heilige Feuer« (siehe oben S. 27), in denen Naturell und bewußte Kunstüberzeugung sich ergänzten.

Die angeführten Verse sind die wichtigsten (genau in der Mitte stehenden) des kurzen, überaus gedrängten Gedichts. Und dieses erklärt Meyers ganze Dichtung.

Zum Verständnis der Abteilung »Genie«, die für das Ganze von größter Bedeutung ist, wie zum Verständnis der Anordnung ihrer Teile muß dies Gedicht etwas eingehender interpretiert werden.

Es gehört zu den Michelangelo-Gedichten, die in den Herzpunkt Meyerscher Kunstauffassung führen und deswegen mit Recht von Kalischer einer, übrigens ausgezeichneten, eingehenden Besprechung unterzogen worden sind (S. 137): »Michelangelo und seine Statuen«, »Il Pensieroso«, »In der Sistina«, im weiteren Sinn gehören auch »Cäsar Borjas Ohnmacht« und »Papst Julius« dazu. Sie sind der innere Mittelpunkt auch des Cyklus »Genie«.

Für unsere Zwecke geht man am besten vom »Pensieroso« aus; denn von hier stammt, wie Kalischer gezeigt hat, jener Grundgedanke des ersten und für Meyers Kunstauffassung wichtigsten Gedichts: »Ihr stellt des Leids Gebärde dar« usw.

Von Giuliano Medici, den Meyer mit Herman Grimm als den im Penſieroſo der Medicäerkapelle in Florenz Dargeſtellten anſah (nicht Lorenzo, nach der üblichen Meinung), iſt ein Sonett zur Verteidigung des Selbſtmordes überliefert, das in den ſonſt ziemlich ſchattenhaften Charakter des Mannes hineinblicken läßt (vgl. Herman Grimm, Leben Michelangelos, Regiſter); H. Grimm teilt es (II^5, S. 549) mit.[1]) Dies Sonett muß Meyer den größten Eindruck gemacht haben, denn von ſeinem Inhalt geht »Il Penſieroſo« innerlich aus.

»Feigheit iſt's nicht und ſtammt von Feigheit nicht,
Wenn einer ſeinem Erdenlos mißtraut,
Sich ſehnend nach dem letzten Atemzug,
Denn auch ein Glücklicher weiß nicht, was kommt
Und völlig unerträglich werden kann —
Leibloſe Steine, wie beneid' ich euch!«

(Zuſatz Meyers, im Motivanſchluß an die unten zitierten Verſe Michelangelos »Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso«[2]); faſt genau in der Mitte: 12 Verſe vorher, 10 nachher.)

---

[1]) Und Feigheit ſollt' es ſein, dem letzten Schlage
Des Elends zu entfliehn, das furchtbar droht?
Vor dem mich nichts bewahrt, und das den Tod
Erwünſcht macht, da das Leben ſolche Plage?

Feig wär ich, wäre mir die liebe Zeit
Das höchſte Gut! Nur leben! ruft ihr, leben!
Und traut euch nicht, dem Tod euch hinzugeben,
Der ſo getreu von Allem doch befreit.

Nein, ſterben! Beſſer, daß ein edler Geiſt,
Statt ſeh'nden Aug's das Ende abzuwarten
Des Fraßes, den er ſelbſt dem Schickſal bietet,

Mit einem Ruck ſich ſeiner Macht entreißt:
Was wißt ihr, in des Lebens ſonn'gem Garten,
Von Qualen, die die Sonne mir erbrütet?

O, wenn ihr glühtet
Gleich mir, euch dünkte ſchon das Sterngefunkel
Zu blendend, ihr verlangtet tiefres Dunkel!

[2]) Es iſt Michelangelos Antwort auf die Verſe, die Giovanni Strozzi der »Nacht« in der Mediciäiſchen Kapelle in den Mund gelegt hat:

Sopra la Notte del Buonarroto, di Giovanni Strozzi.

La Notte, che tu vedi in si dolci atti
Dormir, fu da un Angelo scolpita
In questo sasso, et perche dorme, ha vita.
Destala, se nol credi, et parleratti.

Diese Worte hört ihn Michelangelo in seiner Werkstatt vor sich hin, zu den Marmorbildern gewendet sagen, während Giuliano sich dort allein glaubt. Und der Eindruck dieser Worte, als Zeugnis seiner Seele, verbunden mit dem Umriß seiner Haltung dabei, genügt ihm, wie er Meyer genügt haben würde, als er einige Zeit darauf das Grabbild des Verstorbenen fertigen soll. Er weist die herangebrachten schwachen Bildnisse zurück.

»Nehmt weg! Ich sehe, wie er sitzt und sinnt,
Und kenne seine Seele. Das genügt.«

Es ist, wie Kalischer gezeigt hat, das Problem der idealen Darstellung (hier des Idealporträts), auch für den Dichter, auch für Meyer, um das es sich hier handelt. Der »Entschluß zur Idealität in der Komposition, in den Figuren, in der Sprache, der ihm zu sich selber verholfen hat«, ist für Meyer michelangelesken Ursprungs (S. 149).

Jener Gedanke nun: »Leidlose Steine, wie beneid' ich euch«, der sich Meyer, angeregt durch berühmte Verse Michelangelos, ergeben hat, birgt die Erklärung von »Michelangelo und seine Statuen« (Kalischer, a. a. O.). Ich muß das Gedicht ganz hersetzen und es eingehender interpretieren, als es Kalischer (S. 8 und S. 149 f.) getan hat.

Du öffnest, Sklave, deinen Mund,
Doch stöhnst du nicht. Die Lippe schweigt.
Nicht drückt, Gedankenvoller, dich
Die Bürde der behelmten Stirn.
Du packst mit nerv'ger Hand den Bart,
Doch springst du, Moses, nicht empor.
Maria mit dem toten Sohn,
Du weinst, doch rinnt die Thräne nicht.
Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid!
So sieht der freigewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual.

Michelangelo antwortete im Namen der Nacht:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura —
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh! parla basso!

Herman Grimm hat vorlängst gezeigt, daß der den Versen Strozzis zugrunde liegende Gedanke auf das Distichon der Anthologie IV, 103, die Antwort Michelangelos auf Philostrat (I, XXII) zurückgeht (Leben Michelangelos[5], II, 554). Bei Meyer erfährt der antike Gedanke eine echt moderne Vergeistigung und Vertiefung, noch über Michelangelo hinaus.

Was martert die lebend'ge Bruſt,
Beſeligt und ergötzt im Stein.
Den Augenblick verewigt ihr,
Und ſterbt ihr, ſterbt ihr ohne Tod.
Im Schilfe wartet Charon mein,
Der pfeifend ſich die Zeit vertreibt.

Der Ausgangspunkt »Leidloſe Steine, wie beneid' ich euch« iſt klar. Welches iſt nun die Leidloſigkeit des Steines, woher kommt ſie, nach jenem und nach dieſem Gedicht? Nach jenem, ganz einfach, ſind die Steine leidlos, weil ſie eben Steine ſind; l'esser di sasso, wie Michelangelo in den ſicher urſprünglich für Meyer anregenden Verſen ſagt: in dieſem Gedicht aber wird der michelangeleske Gedanke ganz ungewöhnlich vertieft. Die Steine, d. h. die Bildwerke, ſind leidlos, nicht nur, weil ſie, natürlich, di sasso ſind, ſie ſind losgelöſt vor allem von ihrem eignen Leide, das ſie darſtellen, durch die Form, die immer ſelig iſt in ſich ſelbſt, die Gebärde, wie Meyer, die Geſtalt, wie er mit Schiller zu ſagen liebte. Denn bei Meyer wie bei Michelangelo handelt es ſich um die ideale Form, die zu finden Aufgabe der »großen Kunſt« iſt, wie Meyer ſie nannte.[1]) Das Ideal im Schillerſchen Sinne. »Ihr ſtellt des Leids Gebärde dar, Ihr meine Kinder, ohne Leid«: »Der Überfülle und Beſchwerde der Wirklichkeit gegenüber das Glück der lebenentbundenen Geſtalt«, wie Kaliſcher ſagt. Hier haben wir die Durchführung jenes »Entſchluſſes zur Idealität«, die »Durchführung am Konkreten«.

Was iſt das Charakteriſtiſche des großen, des monumentalen Stils? Er iſt unter allen der entfernteſte von der platten Wirklichkeit. Das hat unter andern Folgen (z. B. daß er ſo gern archaiſiert, denn die alte Form iſt am entfernteſten von der Wirklichkeit des heutigen Tages), vor allem die, daß er abkürzend ſein muß, und daher ſo innerlich umfaſſend, ſo äußerlich ausdrücklich (das Extenſive im Intenſiven zuſammenballend) wie irgend möglich, ein Maximum von ſinnſchwer und ausdrucksvoll

[1]) Schon Kaliſcher hat (S. 8, Anm. 2) in dieſem Zuſammenhange auf den von Betſy Meyer, S. 186 f., mitgeteilten Zug hingewieſen, daß Meyer in ſeiner ganzen Werdezeit die Verſe aus Schillers »Ideal und Leben« herzuſagen pflegte:

Nicht der Maſſe qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts geſprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick

und den Schluß. Ebenſo wie das Bild wird ihm aber auch »göttlich unter Göttern die Geſtalt« (Str. 3) vorgeglänzt haben. Auf dieſem platoniſchen Gedanken beruht die ganze Entwicklung. Nähere Ausführung ſ. u.

auf kargstem Raum: Schillers »symbolischer Fall«, Meyers, des Augenmenschen, »große Gebärde«. Das zu leisten hat Meyer von Michelangelo gelernt. Ist es dem Künstler gelungen, nach unendlichen Mühen, ein Werk hinzustellen, das zur Höhe der »Gestalt« emporgeläutert, seiner »Idee« rein entspricht, so ist das Werk, mag es auch größtes Leid darstellen, in sich glücklich,

Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit

es ist »leidlos«: dieses Ziel glühend zu ersehnen, hatte Meyer, lang vor seinem Erleben Michelangelos, schon Schiller gelehrt.

Leidlos sind die scheinbar so leidvollen Gestalten der »Sklaven«, des »Pensieroso«, des Moses, der trauernden Maria Michelangelos; losgelöst von ihrem eignen Leid durch die Form.

Aber auch losgelöst vom Leid ihres Schöpfers. Ihr Geist scheint durch die Form freigeworden zu sein von des Lebens überwundner Qual, aber in ihnen, und nur insofern er in ihnen ist, auch der seinige. Das was von ihm in ihnen ist.

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
Ihr meine Kinder, ohne Leid!
So sieht der freigewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual.
Was martert die lebend'ge Brust,
Beseligt und ergötzt im Stein.

»Was martert die lebend'ge Brust«: des Dargestellten, des Beschauers, des Schöpfers, »beseligt und ergötzt im Stein« scheinbar die in sich selige (»leidlose«) Gestalt, das Kunstwerk; den Beschauer, den Schöpfer. »Der freigewordene Geist«: erstens wohl der im Kunstwerk zur Freiheit der Schönheit gediehene vorgestellte Geist der Dargestellten; sicher dann der Geist des Beschauers, der auch »beseligt« wird, sogar durch das dargestellte Schreckliche; aber auch der Geist des Schöpfers (der ja auch ein Beschauer seines konkreten Werkes ist), der sich im Werk vom Rohstoff des allgemeinen Wirrwarrs,

Wo aller Wesen bunte Fülle
Verdrießlich durcheinander klingt,

und des eignen Lebens, von der ganzen verwirrenden Fülle der Welt (der gegenüber der Realist, der Naturalist ganz anders sich verhält), in Gestalten sie zusammendrängend befreit. Er überschaut nun »so«, wie Ihr, quasi leidlos vom Werk aus und im Werk die überwundene Rohstoff-

qual. Daß diese Gebilde ideell zeitlose Dauer haben, eben als Idealkunstformen, versteht sich danach; während ihr Schöpfer vergänglich ist; ihn erwartet Charon: der vertreibt — schier grausamer Selbstspott des Dichters — sich mit gleichgiltigem Pfeifen die Zeit, bis zu dem sicher eintretenden Augenblick, da der Künstler am Totenfluß anlangt.

Daß der freigewordene Geist, der leidlos auf des Lebens überwundne Qual sieht, auch auf den Künstler, sofern er das Werk hervorgebracht hat und mit und in ihm lebt, und das von ihm überwundne eigne Leben zu beziehen ist, scheint mir außer dem Wortlaut des Gedichts selbst die schon oben angedeutete Beziehung auf das Thema des vorhergehenden Gedichts zu erweisen, d. h. die Anordnung der beiden Gedichte eng nacheinander, die uns an »Fülle« und »Das heilige Feuer« in ihrer Zusammenstellung erinnert. »Camoëns« zeigt den Künstler handelnd, im Ringen mit dem Leben, aus dessen trüben Fluten er sein Werk retten will und rettet: eine Tatsache; das Resultat wird bloß angegeben. Der Rohstoff, das Leben, ist hier ideales Subjekt. »Michelangelo und seine Statuen« zeigt, wenn auch verschwiegen genug, den in jedem Werk immer wieder zu Ende geführten Prozeß der Befreiung von diesem Leben als einen gesetzmäßig-typischen Zustand, er zeigt ihn in seinem inneren Charakter und in seiner tieferen Bedeutung. Das Kunstwerk ist diesmal das ideale Subjekt.

Ringend auf dem Meer des Lebens — —
Kämpft' ich ....

hieß es dort. Hier wird der Kampf des Lebens als ein schon in der Vergangenheit liegender vorausgenommen: wie die Statuen,

So sieht der freigewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual.

Aber das ist nur variierende — dort flächenhaftere, hier tiefere — Behandlung desselben Grundthemas, das beide Gedichte verbindet:

Mit dem andern dieser Arme
Hielt ich über Tod und Abgrund
Mein Gedicht, die Lusiaden,
Bis sie wurden, was sie bleiben.«

Auch die Lusiaden sind Camoëns Kinder, ohne Leid. Auch sie »bleiben«, d. h. auch sie verewigen den Augenblick, sind dem Tod entrückt durch die Form. Was jetzt in ihnen lebt, beseligt, ergötzt, hat einst die

lebendige Brust des Camoëns gemartert. Und auch auf sie wartet Charon nicht.

Ich verhehle nicht, daß auch eine andere Auffassung des wegen seiner Kürze schwierigen Gedichts möglich ist[1]), die indessen den Sinn, nämlich die Bedeutung der Idealisierung und den Charakter des Idealstils, nicht berührt.

[1]) Diese Schwierigkeiten der Textinterpretation liegen hier vor allem in Vers 11 ff. Der Sinn des »freigewordnen Geistes« bleibt unsicher, ferner ob das »Sehen« Zurücksehen bedeutet (wie wohl wahrscheinlich), und wichtiger als dies, das vergleichende »So« ist nicht klar: »So« wie ihr anzusehen seid, oder »So« wie ihr eure Lebensqual ansieht? Objektivisch oder subjektivisch, passiv oder aktiv? Von der Beantwortung dieser Frage hinge unmittelbar die Lösung der Grundschwierigkeit ab: wird der »freigewordne Geist« oder wird das »überwundne« Leben mit dem »leidlosen« Kunstwerk verglichen? Sieht der Geist, wie die Kunstwerke tun, das Leben an, oder wie die Kunstwerke sind? Doch wohl letzteres. Ganz entsprechend beruht die Schwierigkeit der beiden nächsten Verse darauf, daß nicht gesagt wird, wessen lebendige Brust gemartert, wer beseligt und ergötzt wird; das logische Objekt fehlt. Das Gedicht will zu lapidar sein. Daher auch die bemühende und Unklarheiten in den Verbindungen schaffende, weil stets nur koordinierende satzgrammatische Zusammenhanglosigkeit zwischen den neun Kurzverspaaren, die das ganze Gedicht bilden. Römische eherne Sentenzen kann man nicht zu einem organischen Ganzen zusammenstellen. Den Gedichtfortschritt von je zwei zu zwei Versen liebt Meyer, vgl. »Das Seelchen« und die Reimpaare des »Hutten«.

Die Grundschwierigkeit der gedanklichen Interpretation liegt darin, daß die platonische »Gestalt«=»Idee« etwas ganz anderes ist als die »Gestalt« des Künstlers (wozu bei Meyer die »Gebärde« gehört), ja das Gegenteil davon; das tritt besonders klar heraus, wenn man gar statt »Gestalt« (ursprünglich=Idee, vgl. »Ideal und Leben«, Str. 3) Form einsetzt. Unter Form pflegt der anschaulich denkende Künstler das Konkreteste zu verstehen.

Und endlich das Motiv: der sinnvolle Reiz der Strophe Michelangelos »Caro m'è 'l sonno« usw. (von dem, wie gezeigt, diese Gedichte im Grunde ausgehen), beruhte in der Lust, die es bereitete, mit der Einfühlung hin und her zu schwanken zwischen der Beseeltheit des Steins als Kunstwerk und der bloßen Steinqualität (l'esser di sasso); wenn nun der Stein fühlen kann, warum soll er dann nicht unter Umständen (in dem politischen danno und der vergogna der belagerten republikanischen Heimatstadt 1530) es als Glück empfinden, daß er eigentlich von Stein, d. i. fühllos, ist (non veder, non sentir)? Da ist eben jenes reizvolle Schwanken, das man von Träumen her kennt (ich habe auch einmal vor Jahren geträumt, ich wäre eine Statue in einer antiken Halle und doch lebendig): und es ist ja auch eine Schlafende, La Notte, selbst, die Michelangelo aus Schlaf und Traum so reden läßt! Dafür paßt dergleichen ausgezeichnet. Gefährlich aber wird es, wenn man nun wie Meyer es auf handelnd vorgestellte Statuen im Licht des Tages überträgt und sich anschickt, eine Art von Theorie — denn so ist der ursprüngliche Einfall beinah gestaltet (Vers 9, 10) — daraus zu machen.

Bis Vers 10 »Ihr meine Kinder, ohne Leid« bleibt die Auffassung dieselbe. Ihr stöhnt nicht usw., weil ihr in idealem Stile seid; ihr stellt nur die »Gebärde dar« »ohne Leid«, eben wegen eures Idealstiles. Wie diese »große Kunst« den irdisch-leidvollen Vorgang, im Unterschied vom Realismus, idealisiert, so idealisiert der Geist die Materie — so »sieht« der im Tode (statt wie vorhin: mit Vollendung des Werkes) »freigewordene Geist« auf die nun »überwundene«, für ihn idealisierbar gewordene, Materie des Lebens. Der Tod erschiene dann als Mithelfer zur vollendeten Idealisierung, Großstilisierung des Lebens, durch die die Idee des Menschen erst rein herausgebracht würde; der Tod als notwendige Voraussetzung, ja als Mittel, das Leben ohne Rest in »große Kunst« überzuführen; in jenem religiös-künstlerischen Sinne, der Meyer und Michelangelo als verwandten Naturen gleich nahe lag. Ihr, Statuen, seid schon selig und beseligend dank dem Idealstil; für euch ist der Tod, da ihr schon in Idealstil übergeführt seid, nicht da und nicht nötig. Ich bin noch unidealisierte Materie; für mich muß der Tod erst kommen, die notwendige Voraussetzung zu einer vollendeten Idealisierung, nach der ich dann vollkommen bin wie ihr. Ich sehe dann mein irdisches Leben »So«, wie ihr (seid, oder: tut), nämlich so wie die formgewordene Idee in den Bildwerken und der idealisierende Stil den irdischen, leidvollen Vorgang umgeschmolzen haben: voll strenger Notwendigkeit, leidlos, schön.

Es würde bei dieser Auffassung der fraglichen Verse, die nicht wie die erste ein Stück des Lebens durch die Vollendung des künstlerischen Aktes, sondern das ganze Leben des Künstlers durch den Tod als ideal überwunden ansähe — im übrigen würde alles gleich und der Wesenskern des Gedichts unberührt bleiben — ein enges Band hinüberführen zu dem hinter »Papst Julius« eingefügten Gedicht »In der Sistina«, in dem Michelangelo Gott als doch hoffentlich größeren Künstler gewaltig trotzend auffordert, ihn, d. h. das Ideal seiner größtmöglichen Entwicklung, nach Gottes eignem Bilde herauszuhauen aus dem ungefügen Marmorblock, den er jetzt noch darstellt.[1]) Was hier Gott, und vermutlich schon auf Erden tun soll, wird in unserm fraglichen Gedicht nach der zweiten Auffassung als Tat oder wohl richtiger Folge des Todes angesehen; dem Tode zugeschrieben. In enger Verwandtschaft mit »Michelangelo und seine Statuen«, das die innere Bedeutung der ideal-

[1]) Letztere Vorstellung gemäß dem Künstlermotiv Michelangelos:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circonscriva.

stilisierten Kunstwerke zum Gegenstande hat, ist das Thema des Gedichts »In der Sistina« der Prozeß der künstlerischen Idealdarstellung (»große Kunst«), eingekleidet in den charakteristischen Vorgang der Bildhauerei in Stein, gegenüber dem Formen in Ton; und das Besondere dabei ist, daß Meyers Michelangelo dies vom Stein und seinem Behauer nun auf sich selbst und Gott überträgt, sich mit dem Stein gleichsetzt; in freiem Anschluß an ein Original-Sonett Michelangelos »Da che concetto ha l'arte intera e diva«, das in Original und Übersetzung bei H. Grimm II[5], 323 Meyer angeregt hat.

(Str. 5, 6) So schuf ich dich mit meiner nicht'gen Kraft:
Damit ich nicht der größ're Künstler sei,
Schaff' mich — ich bin ein Knecht der Leidenschaft —
Nach deinem Bilde schaff' mich rein und frei!

Den ersten Menschen formtest du aus Thon,
Ich werde schon von härterm Stoffe sein,
Da Meister, brauchst du deinen Hammer schon,
Bildhauer Gott, schlag' zu! Ich bin der Stein.«

Gerade die Hinwendung zu Gott ist Meyers Eigentum; bei Michelangelo selbst richtet sich der Meister an Vittoria Colonna (vgl. Kalischer, S. 141—147), die die Neuschaffung übernehmen soll. Das Motiv der letzten Strophe kommt bei Michelangelo nicht vor. Die Veränderung ist im höchsten Grade bezeichnend.[1])

[1]) Das berühmte Sonett lautet in der (1.) Version, die Meyer bei H. Grimm, Leben Michelangelos, II ([5]324) kennen gelernt hat:

Da che concetto ha l'arte intera e diva
Le membra e gli atti d'alcun, poi di quello
D'umil materia un semplice modello
È'l primo parto che da quel deriva.

Poi nel secondo in pietra alpestra e viva
S'arrogie le promesse del martello,
E si rinasce tal concetto bello
Ch'el suo eterno non è ch'il prescriva.

Tal di me stesso nacqui e venni prima
Umil model, per opra più perfetta
Rinascer poi di voi, donna alta e degna.

S'el manco adempie, e'l mio soperchio lima
Vostra pietà, qual penitenzia aspetta
Mie fiero ardor se mi gastiga e insegna?

Für unsern Zusammenhang aber, den mit dem Gedicht »Michelangelo und seine Statuen« nämlich, bringt die erste Fassung des in drei

---

C. Frey, Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti, gibt im Text (S. 228) die letzte (5.) Fassung:

Se ben concietto à la diuina parte
Il uolto e gli attj d'alcun, po' di quello
Dopio ualor con breue e uil modello
Dà uita a sassi, e non è forza d'arte.

Ne altrimentj in piu rustiche carte,
Anz'una pronta man prenda 'l penello,
Fra dottj ingengnj il piu acorto e bello
Proua e riuede e suo istorie comparte.

Simil di me model di-poca istima
Mie parto fu, per cosa alta e perfetta
Da uoj rinascier po', Donna alta e degnia.

Se'l poco acrescie e'l mio superchio lima
Vostra mercie, qual penitentia aspetta
Mi' fiero ardor, se mi ghastigha e'nsengna?

Dem Grundgedanken verwandt ist auch die erste Hälfte des oft zitierten folgenden:

Non ha l'attimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circonscriua
Col suo souerchio, et solo à quello arriua
La man, che ubbidisce all'intelletto.

Il mal, ch'io fuggo, e' l ben, ch'i o mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diua,
Tal si nasconde, et perch'io piu non uiua,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.

Amor dunque non ha ne tua beltate
O durezza o fortuna o gran disdegno
Del mio mal colpa o mio destino o sorte,

Se dentro del tuo cor morte et pietate
Porti in un tempo, et che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

(C. Frey, S. 89.)

Kalischer (a. a. O.) hätte vielleicht bei Erklärung des Gedichts »In der Sistina« nicht nur von dem erstmitgeteilten Sonett »Da che concetto« (unter Beiziehung des »Non ha l'ottimo artista« und einer Briefstelle) ausgehen sollen, sondern von

Redaktionen vorliegenden »In der Sistina« das Wichtigste: »Michel Angiolos Gebet«, Morgenblatt für gebild. Leser 1865, S. 663f. Sie weicht mehr als die späteren vom Original und der Übersetzung ab. Dort heißt der Schluß (Moser II, 57; 2. Fassung bei Kraeger, S. 228f.):

breiterer Grundlage. Und wenn sich auch gerade das Schlußmotiv »Bildhauer Gott! Schlag zu, ich bin der Stein« bei Michelangelo tatsächlich nicht findet, diese Formulierung also Meyerisch ist, so doch viele ähnliche Einkleidungen desselben Gedankens: und es ist gerade das echte Zeichen des Lebendigen, das immer, sozusagen, keine Distanz zu sich selber hat, wenn gerade Michelangelo selbst auf das ihm nächstliegende und konsequenteste Bild nicht verfallen ist (Michelangelo selbst der Stein, Gott der Bildhauer in Stein). In wie vielen Fällen sagt dann ein Anderer, was der »Eigentliche« aus Mangel an Distanz zu sich selber nicht finden konnte; das ist der eigentliche Charakter der historischen Dumpfheit, die nichts anderes als die notwendige Dumpfheit (Naivetät) des Lebens ist. So hatte auch hier erst Meyer den Grad von Bewußtheit, der dazu gehörte, in jenem Bilde die von Michelangelo nicht gezogene nächstliegende und Michelangelo entsprechendste Konsequenz zu ziehen.

Äußerst ähnlich, und im Grund identisch mit dem Motiv, das wir suchen, ist der Grundgedanke des etwas spitzfindigen Sonetts bei C. Frey, S. 106:

Se'l mie rozzo martello i duri sassi
Forma d'uman aspecto or questo or quello,
Dal ministro, che'l guida iscorgie e tiello,
Prendendo il moto, ua con gli altrui passi.

Ma quel diuin che in cielo alberga e stassi
Altri e se piu col proprio andar fa bello;
E se nessun martel senza martello
Si puo far, da quel uiuo ogni altro fassi.

E perche'l colpo è di ualore piu pieno
Quant' alza piu se stesso alla fucina,
Sopra 'l mio questo al ciel n'è gito a uolo.

Onde a me non finito uerra meno
S'or non gli da la fabbrica diuina
Aiuto a farlo, c'al mondo era solo.

Denn wer steht schließlich hinter der fabbrica divina, dem martello Vittoria Colonna anders als Gott selbst? Es ist doch Gott, auf den es im Grunde bei diesem bildhauerisch aufgefaßten Läuterungsvorgang ankommt, und nicht in letzter Linie Vittoria.

Von hier ist es also nicht mehr weit zu der Motivgestaltung bei Meyer: »Bildhauer Gott«.

(Str. 6) Die süßen Fabeln haben mir geraubt
Die Zeit, die dich zu suchen du verliehn.[1])
Unwillig schüttl' ich mein beschneites Haupt,
Die Zauberinnen wollen nicht entfliehen.

Statt zu erfassen in dem Wesen dich,
Ergriff ich dich, o Gott, an deinem Kleid,
Die Macht der Schönheit übermannte mich,
Und ich ermangle der Gerechtigkeit.

In Fehle bin gealtert ich und Schuld,
An deinem Himmel hab' ich keinen Teil
Als meiner schnöden Knechtschaft Ungeduld,
Mein durstiges Verlangen nach dem Heil.

Ich stemme mich und kann mich nicht befrei'n.
Mein Herz ist feig und trotzig, trüb und wild.
Mein Gott, entreiße du dem toten Stein
Mit mächt'ger Meisterhand dein Ebenbild!

Doch, Meister, ist der Stein zu schlecht und alt,
Brich ihn entzwei mit deines Hammers Schlag,
Und aus den Trümmern hebe die Gestalt,
Die göttliche, zu dir in deinen Tag!

Michelangelo (freie Zus.-fassung)

Meyer

[1]) Kalischer, der in diesen Zeilen ausschließlich Meyersches Erlebniseigentum erblickt und findet, daß Meyer hier über sich völlig »die Maske des Michelangelo vergesse«, hat übersehen, daß gerade sie ein Zitat aus Michelangelo sind, nämlich der Anfang des 150. (C. Frey S. 238) Sonetts:

Le fauole del mondo m'anno tolto
Il tempo, dato a contemplare Idio.

Es klingt fast, als läge hier der Anfang einer Übersetzung dieses Sonetts durch Meyer vor; im Folgenden kein wörtlicher Anschluß an den italienischen Originaltext mehr. Grimm, Meyers Quelle, übersetzt gerade diese Verse, eingestanden unzureichend!

Das Beiwort »süße« [Fabeln] kann sehr wohl aus dem gedanklich und zeitlich eng benachbarten, erschütternden, Gedichte stammen (bei Grimm auf ders. Seite):

Chondocto da molt' anni all' ultim'ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuo dilecti.
La pace, che non ai, altrui promecti
Et quel riposo c'anzi al nascer muore.
La uergognia, e 'l timore
Degli anni, c' or preseriue
Il ciel, non mi rinnuoua
Che'l uecchio e dolce errore.

Das ist, wie Kalischer auch bemerkt hat, nicht die sittliche Vervollkommnung [auf Erden], sondern der Tod. Und das ist genau das, was wir für die zweite Auffassung von »Michelangelo und seine Statuen« brauchten; hier klar ausgedrückt, was wir dort postulierten. Sogar das bezeichnende spezielle Kunstwort fehlt nicht: »die Gestalt, die göttliche«.

Zu allem Überfluß aber fehlt auch ein ganz bestimmtes Motiv jenes Gedichts hier nicht. Hier heißt es, in der früheren Breite Meyers,

Im Schatten stehend wartet Charon dort,
Verdrießlich murmelnd in den wirren Bart,
Und triebe gern den dunkeln Nachen fort,
Der in dem Schilfe des Gestades harrt.

Daraus ist dann geworden:

Im Schilfe wartet Charon mein,
Der pfeifend sich die Zeit vertreibt.

(Das Charonmotiv, in Bewegung gesetzt, auch im »Papst Julius«, Str. 2:

Charon, aus dem Sonnenlichte
Weg ins Schilf mit deinem Boot!)

Kein Zweifel: beide Gedichte gehen auf eine seelische Grundkonzeption zurück. Es wäre denkbar, daß sie in einer uns nicht erhaltenen Form einmal ein Gedicht gewesen sind.

Aber wir brauchen gar nicht so weit zu gehen. Das eine kann sich vom andern, nachdem dies vorlag, abgezweigt haben; und wenn, das sieht man von vornherein, so sicherlich »Michelangelo und seine Statuen« von dem Gedicht »In der Sistina«, das, zumal in den früheren Fassungen, in jeder Hinsicht Ursprünglicheres zeigt.

Und das läßt sich nun auch erweisen. Was bedeutet die Charonstrophe in der ersten Fassung des späteren »Sistina«-Gedichts »Michel Angiolos Gebet« (1865)? Sie ist eine selbständig weiterbildende Anwendung der Charongruppe auf dem Wandfresko Michelangelos, dem »Jüngsten Gericht«, auf Michelangelos Leben selbst: der Künstler ist an den äußersten

Nel qual chi troppo uiue
L'anim' ancide e nulla al corpo gioua.
Il dico e so per pruoua
Di me, che'n ciel quel solo a miglior sorte
Ch'ebbe al suo parto piu pressa la morte.

(C. Frey, S. 141.)

Grenzmarken des Lebens angelangt — Symbol dafür ist ihm sein eigener Charon, aber diesmal nicht, wie er ihn gemalt, im Hades ankommend und seine sich verzweifelt zusammendrängende Menschenfracht mit Schlägen des Ruders (nach Dante) zum Aussteigen nötigend — nein vor der Abfahrt über den Totenfluß, schon ungeduldig auf ihn selber wartend. Schon diese charakteristische Veränderung des wirklichen Charonbildes auf dem »Jüngsten Gericht« verbietet wohl, aus dem »Charon dort« auf die Sistinische Kapelle als auf den Schauplatz schon dieser ersten Fassung zu schließen, so verlockend die Parallele zu »Mit meinen großen Linien fünfmal dort« in der dritten Fassung »In der Sistina« wäre. Das »dort« geht diesmal wohl nur auf die innere Vorstellung des grübelnden Meisters, und der Ort ist die Bildhauerwerkstatt (Str. 1 und 2, auch 9 und 10): »in seiner Marmorbilder blassem Kreis«.

Sie ist es auch noch in der zweiten Fassung (Rom. u. Bild. 1870), die sich von der ersten wesentlich nur durch das Fehlen gerade der Charonstrophe unterscheidet. Mit ihr war das einzige im Gedicht, was malerischen Ursprungs war und an Malerei erinnerte, aus ihm verschwunden; Meyer wollte offenbar nur noch das in ihm dulden, der Einheitlichkeit wegen, was den Hauptgedanken trug, das Bildnerische (Gott Bildhauer-Motiv):

Mein Gott, entreiße du dem toten Stein
Mit starker Meisterhand dein Ebenbild!

Auf, schwinge deinen Hammer mit Gewalt!
Erhab'ner Bildner, führe Schlag um Schlag;
Und aus den Splittern ziehe die Gestalt,
Die göttliche, hervor an deinen Tag!

Aber auch dabei konnte Meyer nicht bleiben. Sowie er, mit wachsendem Verständnis, das gewaltige zweite Hauptmotiv konzipiert hatte. Michelangelo als »Schöpfer Gottes« in gigantischen Abbildern, mit Gott dem Menschenschöpfer rivalisierend, mußte er ihn (von Gründen des Stils und der tieferen Bedeutsamkeit, die Kalischer S. 144 f. anführt, abgesehen) aus der Bildhauerwerkstatt in die Sistina, zu den Deckenfresken, versetzen. Nur da kann Michelangelo mit dem dort von ihm geschaffenen Gott mächtig reden:

Umfaßt, umgrenzt hab' ich dich, ewig Sein,
Mit meinen großen Linien fünfmal dort!
Ich hüllte dich in lichte Mäntel ein
Und gab dir Leib wie dieses Bibelwort

nur da ihn zum Wettstreit herausfordern:

So schuf ich dich mit meiner nicht'gen Kraft:
Damit ich nicht der größ're Künstler sei,
Schaff' mich — ich bin ein Knecht der Leidenschaft —
Nach deinem Bilde schaff' mich rein und frei!

worauf das Gott-Bildhauer-Motiv, das früher einzige, jetzt nur noch als modifiziertes Schlußmotiv folgt.

Das sind also die Bilder. Sie tragen das neue Motiv der Gegenseitigkeit des »Schaffens«. Und wo sind die Statuen, »der Marmorbilder blasser Kreis«, aus der ersten und zweiten Fassung geblieben? Denen und Michelangelos Verhältnis zu ihnen, hat Meyer ein besonderes Gedicht gewidmet, in dem ihr Schöpfer zu ihnen redet: eben unser »Michelangelo und seine Statuen«. Die alte Verbindung (Nabelschnur sozusagen) stellen die beiden Charonverse dieses Gedichts dar, ein Rudiment, das er aus der ersten Fassung kürzend mit herübergenommen hat. So erklären sich genetisch die Charonverse, die an sich dunkel und auffallend sind. Auffallend aber auch, weil sie ein Gemäldemotiv an den Schluß eines reinen Statuengedichts setzen, genau wie das Gemäldegedicht »In der Sistina« (in der Ausführung viel besser) mit dem Bildhauermotiv schließt.

Man mag vielleicht mit Meyer diese Inkongruenz als besonderen Reiz empfinden. Jedenfalls erhärtet sie als stehengebliebenes Symptom den Tatbestand: Meyer hat das vorhandene Gedicht, erste Fassung, nach zwei Seiten auseinandergebogen, nach der Seite der Bilder und der Statuen, und zwei charakteristisch bestimmte Gedichte daraus gemacht, ein mehr in der alten Form verbleibendes und ein weiter abgeleitetes, das indessen noch ein verräterisches Motiv der Urform beibehielt.

Das mehr in der alten Form verbleibende ließ er, weil es sich jetzt darin nur um die Deckenbilder handelt, nun ausdrücklich »In der Sistina« (Titel und erste Zeile) spielen, das mehr abgeleitete, in der die Statuen angeredet werden, in der Bildhauerwerkstatt, wie die beiden ersten Fassungen des ursprünglichen Gedichts. Der entscheidende Fortschritt bestand bei dieser Zweiteilung darin, daß er die Deckenbilder der Sistina für den Gedankengang Michelangelos fruchtbar machte, und andrerseits den bisher rein dekorativ wirkenden Statuen jetzt zu selbständiger, tiefster Bedeutsamkeit verhalf.[1])

[1]) Völlig einheitlich das eine als Bilder-, das andere als Statuengedicht herzustellen vermochte er nicht, weil das Motiv der Sterblichkeit des Kunstschöpfers, das

Blicken wir hier nun noch einmal zurück zu den schwierigen Versen »So sieht der freigewordene Geist Des Lebens überwundne Qual«. Auch dieses Motiv ist Meyer aus Gedankengängen Michelangelos entsprossen. Nicht wörtlich, aber dem Sinne nach erscheinen Parallelen dazu oder Vorstufen in den Gedichten:

Per ritornar la, donde uenne fora,
L'inmortal forma al tuo carcer terreno
Venne com' angel . . . usw. (C. Frey, S. 207.)

— Tu desti al tempo ancor quest' alma diua
E'n questa spoglia ancor fragil' e stanca
L'incarcerasti e con fiero destino. (CXXIII, S. 220.)

Se l'alma al fin ritorna
Nella suo dolce e desiata spoglia . . .[1]) (C. Frey, S. 198.)

Diese Vorstellungen geben die Erklärung jener beiden Verse. Blicke man, namentlich in den späteren Gedichten Michelangelos, hin wohin man wolle, überall erscheint der endlich »frei gewordene Geist«; bald mehr platonisch, bald ganz christlich gewendet, die alma diva und ihr carcer terreno, der noch unverklärte Körper, diese spoglia ancor fragil' e stanca, in tausend Variationen; Rückkehr zum Himmel, Himmelaufstieg (d. h. Rettung) der endlich befreiten Seele ist es, was der alternde Michelangelo mit erschütternder Angst in schier unzähligen Wendungen immer wieder erfleht.

er zur gegensätzlichen Ergänzung des Motivs der Unsterblichkeit seiner Statuen brauchte, nun einmal an das ursprünglich einem Bilde entstammende Charonsymbol, anderseits der Gedanke der Neuerschaffung Michelangelos durch den »Bildhauer Gott« unlöslich an Bildhauerei geknüpft war. — Als Meyer das Druckmanuskript der »Romanzen und Bilder« (1870) fertigstellte, mag er das bei der zweiten Fassung (s. o.) eben freiwerdende Charonmotiv (das in anderer Gestaltung schon damals im »Papst Julius« vorkam) nach seiner Art in der Phantasie zurückgelegt haben. Da, woran niemand zweifelt, sowohl die dritte Fassung des Sistinagedichts als das Statuengedicht Produkte aus Meyers großer Spätzeit sind, so liegt es sehr nahe, anzunehmen, daß die dritte Fassung »In der Sistina« erst bei den Vorarbeiten zur Gedichtsammlung von 1882 entstand und es auch erst bei dieser Gelegenheit zur Abspaltung des »Michelangelo und seine Statuen« kam; wobei jenes aufgehobene Charonmotiv zur Verwendung gelangte. — Bezeugt ist solche Zweiteilung eines vorhandenen Gedichts bei Gelegenheit der fertigzustellenden Gedichtsammlung[1] 1882 bei den Gedichten »Auf Ponte Sisto« und »Chor der Toten«, die beide aus der »unbedenklich mitten entzweigeschnittenen« »Römischen Mondnacht« in den »Romanzen und Bildern« damals entstanden sind, laut Betsys Zeugnis (S. 167), siehe auch unten S. 165.

[1]) Vgl. ferner z. B. die Gedichte CL, CLI, CLV.

Der christliche Dualismus, auf Grund dessen die Niedrigkeit der irdischen Existenz und die reine Wonne jener höheren in typischer Gegenstellung ausgemalt werden, ist geradezu Grundlage und Kernmotiv seiner ganzen Dichtung. Speziell das Motiv der Einkerkerung und des Freiwerdens der Seele, ihrer Neubekleidung mit einem verklärten Leibe, tritt in diesen Gedichten, die Meyer, ein ganz naher Seelenverwandter Michelangelos, nachgewiesenermaßen gekannt hat, so überwältigend häufig auf, daß es doch wohl das Wahrscheinlichste ist, den »freigewordnen Geist« auf die Freiheit im Tode, nach Verlassen des Kerkers, zu beziehen (2. Auffassung).

Und ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß dies in michelangelesker Sphäre vorgebildete Motiv Meyers in den Versen »So sieht der freigewordne Geist« bei ihm denselben seelischen Ursprung hat, wie jenes aus derselben Sphäre weiterentwickelte, das wir bei Michelangelo selbst doch nicht so fanden: »Bildhauer Gott, schlag zu! Ich bin der Stein.« Denn was soll sich durch dies »Zuschlagen« Gottes schließlich bilden? Die endlich adäquate, die Idealform, »l'immortal forma«, für den »freigewordnen Geist«. — Die beiden Motive hängen so eng zusammen, wie die beiden Gedichte.

In der letzten Tiefe seines Gehaltes aber ist Meyers Statuengedicht nur zu verstehen, wenn man zu Michelangelo noch einmal Schillers »Ideal und Leben«, Meyers Lieblingsgedicht, hinzunimmt (vgl. Betsy Meyers wichtigen Bericht S. 186, 187). In unbewußter Reminiszenz daran hat sich der Grundgedanke entwickelt.

Meyers Lieblingsstrophe war diese:

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

Das »Bild« (eigentlich = Ideal) nimmt für Meyers konkret sehendes Künstlerauge ausschließlich die Bedeutung des klassisch vollendeten Werkes im Idealstil an. Dies glücklich ins Werk übergeführte »Bild« ist »leidlos«, denn es entspricht ja, im Gegensatz zum Leben, voll der Gestalt (der platonischen »Idee«, Michelangelos »immortal forma«), von der es heißt:

Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.

Und:

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließt hier mehr den Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Tau
Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau.

»So«, wie in dieser Strophe, namentlich am Schluß geschildert, »sieht der freigewordne Geist des Lebens überwundne Qual«. Freigeworden wie Alcid, der nach seiner Aufnahme im Olymp sein Leben nun in den »reinen Formen« erblicken darf.[1])

Tief erniedrigt zu der Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn ....

— Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen, ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt —

Das »Bild«, d. h. in Meyers Auffassung das schwärmerisch erblickte und »mit Ernst, den keine Mühe bleichet« vollendete Kunstwerk im Idealstil, ist ein Abbild der »Gestalt« dort oben, der »Idee«, der »reinen

[1]) Ausdrücklich erzählt Betsy Meyer a. a. O.: »Es vergingen Jahre, und noch immer schwebte ihm Schillers ‚Ideal' vor: ‚Sieh,' sagte er mir mehr als einmal, ‚es sind in dem Gedicht Stellen von überwältigender Schönheit. Dieser in seiner starken Geduld alles überwindende Herkules ist herrlich:

Alle Klagen, alle Erdenlasten, usw.

Welch ein Bild! Siehst du es nicht vor dir? diese gebeugten, willigen Schultern? [Sehr bezeichnend, der Eindruck gerade des Mimischen, der Gebärde, auf Meyer!] Und der Schluß! Schwebt man nicht mit ihm aufwärts?

... und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt!'«

Formen«. Das Werk ist schon hienieden in sich selige »reine Form«, der Künstler gelangt zur Anschauung des Lebens als reiner Form, als Kunstwerk, wie Alcid, erst nach dem Tode. Der Nebengedanke (der vielleicht hier die Klarheit des Gedankens etwas trübt), daß der Künstler selbst, hienieden unvollkommenes Kunstwerk oder gar Rohstoff, im Jenseits reine Form werden soll, ist aus Michelangelos Gedankenkreise (in Meyers Weiterbildung, vgl. das angeführte Sonett an Vittoria Colonna) und speziell aus dem Schluß des Muttergedichts dieser Statuenverse, »Michel Angiolos Gebet«, erster Fassung des »In der Sistina«, hineingekommen — Michelangelo-Meyersche Gedanken in verwandte Schillerische; und aus derselben, italienischen Sphäre stammt auch Wort und Begriff »Gebärde« (V. 9, vgl. z. B. »il volto e gli atti d'alcun«, o. S. 147).

Wegen dieser engen Verwandtschaft der beiden Gedichte — und damit kehre ich in unsern ursprünglichen Gedankengang zurück — bin ich vollends geneigt, der zweitmitgeteilten Auffassung von »Michelangelo und seine Statuen« den Vorzug größerer Wahrscheinlichkeit einzuräumen.[1]) —

Bei der zweiten Auffassung — wenn der künstlerische Prozeß als Inhalt der strittigen Verse (11, 12) wegfällt und dafür Leben-Tod eintritt — ist der Zusammenhang mit dem vorhergehenden »Camoëns« nicht mehr in dem Sinne zu fassen, daß in dem großen Kampfe Leben-Kunst dort auf das Leben, hier auf die Kunst der Hauptton fiele, sondern so, daß in dem ersten Gedicht es sich um Erreichung und Vollendung des Kunstwerkes im schweren Leben, im zweiten um die Überwindung des Irdischen im idealisierenden Kunstwerk schon hienieden, im hervorbringenden Künstler erst jenseits dieses Lebens handelt. Bei beiden Auffassungen ist das erste Gedicht mehr ethisch, das zweite mehr ästhetisch orientiert. Und ebenso bleibt die Idealisierung, die Wesensart des Idealstils, bei beiden Auffassungen das Thema auch des zweiten. —

Vollkommen deutlich ist jedenfalls, aus welchem Grunde »Michelangelo und seine Statuen« mit »Il Pensieroso« zusammensteht: sie gehören aufs engste zusammen, da in ihnen beiden die Idealität des Stiles, wie Meyer ihn im Anschluß an Michelangelo gebildet hat, als Kunstprinzip behandelt wird; im ersten der zwei Gedichte als Prinzip sozusagen verkündet, im zweiten, das mit Fug erst folgt, in einem Hauptbeispiel, gewissermaßen beweiskräftig, zur Erscheinung gebracht[2]) —

[1]) d'Harcourt neigt sich, ohne ein Problem zu sehen, offenbar der ersten zu (I, 296 Anm.).

[2]) Ähnlich Frey, S. 118.

wobei noch der Vers (»Leidlose Steine . . .«) erklingt, aus dem das erste Gedicht ideell hervorgegangen ist. Es ist als ungemein wichtig festzustellen, daß Meyer im Anfang des Cyklus »Genie« sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ablegt; genau wie im »Vorsaal«. Er tut es, und auch das ist für den geschmackvoll zurückhaltenden Mann bezeichnend, unter einer Maske: nicht umsonst unter der Michelangelos.[1])

Man würde nun erwarten, daß das bereits vorgreifend besprochene »In der Sistina«, das ja im geistigen Zentrum der Michelangelo-Gedichte steht, sich auch äußerlich sofort hier anschlösse. Statt dessen finden wir es erst 16 Seiten später. Hinter »Papst Julius«. Warum? Abgesehen davon, daß Meyer die zu enge Nachbarschaft der dem Ideengehalt und der Entstehung, auch der vorgestellten Situation nach so nah verwandten Gedichte als eine Art Wiederholung scheuen mochte: er wollte die Einleitung zum Cyklus nicht zu lang werden lassen. Drei programmatische Gedichte, die seine künstlerische Überzeugung (»große Kunst«) manifestierten, waren genug. Und daß die Einleitung tatsächlich nach dem Kunstgedicht »Il Pensieroso« zu Ende ist, ersieht man daraus, daß die drei Gedichte bis dahin, und *nur* sie, aus der strengen historischen Reihenfolge des ganzen Cyklus herausgenommen sind: sie greifen, ihrer sachlichen Wichtigkeit wegen, vor, sofort dahinter beginnt die richtige Folge: an das spätmittelalterliche Münstergedicht des vorigen Cyklus anschließend, »Conquistadores« 1492, »Don Fadrique«, in demselben spanischen Milieu spielend, »Die Schweizer des Herrn von Tremouille« 1495 (nach Meyers eigener Angabe), »Die Seitenwunde« 1500, »Cäsar Borjas Ohnmacht« 1503, »Papst Julius« 1511 oder 1513, »In der Sistina« während der letzten Lebensperiode Michelangelos († 1564), darauf das Cellini-Gedicht († 1570) und in großem Sprunge das von Pergolese († 1736). Meyer hat also vorgezogen, »In der Sistina« historisch, und zwar nach dem Gedicht von Julius II., dem Auftraggeber bei der Sistina, einzuordnen.

Der eigentliche Cyklus beginnt also, nach den Einleitungsgedichten, erst mit den »*Conquistadores*«, dem ergötzlichen Zwist zweier edler Spanier auf dem Schiff des Columbus (1492), die, in Furcht durch den Genuesen genarrt zu sein, doch sofort ihren Streit fahren lassen und sich mit der Schiffsbesatzung im Freudenchore vereinigen, als sie hören, das mitgenommene Heimchen des Küchenjungen beginne wieder zu zirpen, da es Land in der Nähe spüre:

[1]) »Ich stehe wie M. Angelo sagte, vor dem Stein und sage mir stündlich: Courage, es steckt darin, es handelt sich nur darum, es herauszukriegen«: an Rahn, Venedig, 18. Januar 1872 (Frey, Br. I, 232).

»Das Heimchen zirpt! Das Heimchen zirpt!
Bald schwelgen wir in Beute!
Wer spielt, gewinnt! Wer wagt, erwirbt!
Wir sind gemachte Leute!
Die Küste winkt! Das Gold erblinkt,
Davon die Sagen melden!
Das Morgen steigt! Das Gestern sinkt!
Wir sind berühmte Helden!«

Das Zeitalter der Entdeckungen, der erfolgreich abenteuernden kraftgenialen Lumpe, in einem charakteristischen Genrebildchen.

»Don Fadrique«, eine spanische burleske Romanze: der verliebte alte Hidalgo vom Hexenschuß getroffen, voll eleganter Grandezza bis in den Hades — wohin sollte er anders als hierhin zu den lumpenadligen Señors? Zwei Typen spanischer Hidalgos! Partielle Charakteristik des Spaniers der Zeit, einmal von der Humorseite aus.

Die spätritterliche Atmosphäre, in die Renaissance hinüberweisend, bleibt, und ebenso die anekdotische Stimmung. »Die Schweizer des Herrn von Tremouille« behandeln eine Episode aus dem lombardischen Feldzuge Karls VIII. von Frankreich im Juli 1495. Die schweizerischen Söldneroffiziere ziehen auf Vorschlag des Feldherrn Louis de la Tremouille die Geschütze selber auf die Höhen des Appennins. Die Behandlung ist humoristisch, das Burleske streifend. Die geschichtliche Reihenfolge ermöglichte es Meyer, auch in diesem Falle wieder das Schweizerische, als sozusagen Persönliches, an das Ende einer Gruppe zu rücken. Einer in sich durchaus homogenen, die durch humoristisch-charakterisierende, zum Teil geradezu burleske (besonders »Don Fadrique«) Behandlung historischen Milieus ausgezeichnet ist. Da ferner das Tremouille-Gedicht 1495 auf dem Appennin spielt, sind wir damit wieder in Italien, im Italien der Renaissance.

Das Gedicht steht also hier 1. als historische Burleske, angeschlossen an die zwei spanischen Burlesken, die zum Teil (»Conquistadores«) »historisch« sind, 2. nachgeliefert als schweizerisches Stück, am Ende einer homogenen Gruppe, 3. den lokalen Übergang zum Italien der Renaissance vermittelnd. Dabei ist es außerdem noch in der richtigen chronologischen Reihenfolge eingeordnet! Ein großes Kunststück von Vereinigung allgemein für die Anordnung maßgebender Gesichtspunkte an einem einzelnen Punkte. Höchst auffallend freilich ist es, wie auf diese Weise drei vom Vorhergehenden und Folgenden ganz abstechende Gedichte, anekdoten-, ja schnurrenhafte Romanzen, wenn auch zum Teil mit geschichtlichem Hinter-

grund, die bedeutende Welt der italienischen Renaissance, die großenteils noch dazu als Künstlerrenaissance gefaßt ist — der Cyklus heißt »Genie« — schier unbegreiflich unterbrechen.

Ein möglicher Grund freilich leuchtet sofort ein: der Dichter unterbrach gewiß gern die Welt der schweren Michelangelo-Gedichte und der blutigen Baglioni- und Borgia-Dichtungen (nachher) durch ein heiteres Intermezzo, namentlich da die historische Reihenfolge, nach Abrechnung der aus kunsttheoretischen Gründen an die Spitze gestellten drei Gedichte, sich ohne weiteres damit verband. Aber das ist noch nicht die ganze Erklärung. Bei der überschauenden Betrachtung aller Abteilungen wird der Hauptgrund sich ergeben.

Die drei darauf folgenden Gedichte sind: »Die Seitenwunde«, »Cäsar Borjas Ohnmacht«, »Papst Julius«.

In der »Seitenwunde« wird nach Burckhardt der berühmte Fall der Atalante Baglioni erzählt, die auf dem Marktplatz von Perugia bei der Peruginer Bluthochzeit 1500 ihren Sohn von Sippengenossen erschlagen findet; ihr Fluch über den Mord verwandelt sich in Andacht, ihr Knabe hat die gleiche Seitenwunde wie der Erlöser. Thema des Gedichts ist die »sittliche [Selbst-] Überwindung bei der überlebenden Mutter, die sich sogar über den Tod dessen, der ihr das Liebste auf Erden war, zu erheben vermag.[1]) Der laute Schrei erstickt, nur die Gebärden verraten alles, was wir wissen sollen«, sagt Kraeger (S. 257), der mit Recht in der verhaltenen Bewegung etwas Präraphaelitisches findet [noch in der Hochrenaissance].

»Cäsar Borjas Ohnmacht«: ein äußerst dramatisch wirkender jambischer Monolog[2]) Cäsars am Morgen nach jenem ungeheuerlichen Bankett (1503), bei dem der Giftbecher vertauscht und — versehentlich? — dem Papst und seinem Sohn gereicht wurde. Alexander VI. ist verschieden, sein Sohn, dessen mächtiger Körper des Giftes Herr zu werden scheint, sieht die Bahn frei zu dem lang erstrebten Ziel[3]):

---

[1]) Diese Wirkung der Sohnesleiche mit der heiligen Seitenwunde auf die Mutter ist eine Art Analogon zu dem Schluß der »Krypte«:

Wir mögen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück noch Ruhm, nur größern Schmerz betrachten.

[2]) 1870 in der früheren Gestalt noch ganz episch, erst in Gedichte[1] in der heutigen Form. Vgl. Kraeger, S. 232.

[3]) Man denkt wieder an das Bild von Wiertz »Napoléon aux enfers«, wie oben S. 83.

Verbraucht ist das Apostelmärchen. Weg
Damit! Mein Vater war der letzte Papst!
Ein König folgt ihm nach, und der bin ich.
— — —
Ich steige mordend auf das Kapitol
Und mit Italiens Krone krön' ich mir
Dies Haupt, das seine Frevel überragt!

Aber gerade jetzt versagt der vergiftete Körper — die Schicksalsstunde entschwebt. Und dies Haupt überragt *nicht* seine Frevel — die Geister der Ermordeten umdrängen es:

Aus allen Wänden quillt es schwarz hervor
Und dunkelt über mir ... Unsagbar Graun ...

»Cäsar Borjas Ohnmacht«, zuerst in den »Romanzen und Bildern« abgedruckt, ist nichts anderes als ein Monolog aus einem jener ersten dramatischen Entwürfe, den C. F. Meyer hervorholte und, ihn entfaltend, ausarbeitete, wohl da er ihm besonders wert war, weil er ein auf seiner eigenen Erfahrung beruhendes künstlerisches Motiv festhielt: die in einen Augenblick zusammengedrängte Entscheidung mit unabsehbaren Folgen. Dies aus einem alten Fragment der ersten dichterischen Versuchsperiode [1845—1850] mächtig aufgesproßte Gedicht berührt sich sonderbarerweise darin mit seiner reifsten Arbeit, der »Versuchung des Pescara«, daß in beiden der Held keine freie Gewalt des Entschlusses hat. »Weder Cäsar Borgia noch Pescara entscheiden. Es ist schon über sie entschieden« Betsy Meyer, S. 93f.

Das nächste Bild, angeregt durch H. Grimms Leben Michelangelos: »*Papst Julius*« (II.), sich losringend vom Kranken-, fast schon Totenbett, der herrische Greis, dessen ungeheurer Wille den Tod zwingt zu entweichen, alle seine Diener, Feldherren, Künstler an die Arbeit hetzt und gehelmt und geharnischt Italiens Bedrückern entgegenzieht (1511 oder wohl 1513).

Es ist klar, warum diese beiden gewaltigen Gedichte zusammengestellt sind. Zwei kritische Momente aus der Geschichte des Renaissancepapsttums, historisch betrachtet, zwei parallele Situationen: Papstsohn und Papst, beim Versuch, allein kraft des Willens sich vom Krankenlager zu erheben. Der Jüngling sinkt zurück, dem Greise gelingt's: Parallelen-Kontrast. Der *Renaissance-Willensmensch* gemeinsames Thema; antik-heidnisch im Grunde beide, Papstsohn und Papst! — Für das Auge parallel sind im einzelnen besonders die Visionen am Schluß: Borgia umdunkelt von den Geistern der Ermordeten, Julius:

In der Faust zerrißne Ketten,
Schreit' ich durch des Hades Nacht!

Die »Seitenwunde« ist dem ersten Gedicht »Cäsar Borjas Ohnmacht« vorgesetzt, weil in der grausen Baglioni-Erzählung auch schon (zuerst im historischen Zusammenhang des Cyklus) die Verbrecher- und Mord-Seite der italienischen Renaissance berührt wird.[1])

Aus ähnlichen Gründen ist an das zweite Gedicht vom Papst Julius nach hinten »In der Sistina« angeschlossen, das letzte Michelangelo-Gedicht, das wir uns wunderten nicht schon früher, bei den andern Michelangelo-Gedichten, anzutreffen; im einzelnen besprochen ist es schon oben. Durch Herman Grimms »Leben Michelangelos« unmittelbar angeregt, wie »Papst Julius« (Kalischer, S. 141f.), ist es erst hier eingerückt wohl deswegen, weil Michelangelo, ebenso wie Papst Julius II. und Cäsar Borgia, ein Hauptvertreter der Renaissance-Willensmenschen und Herrschernaturen ist, gerade auch in diesem Gedicht, das ihn Gott schier herausfordern läßt, wie der heidnische Papst Tod und Schicksal herausfordert.

Und wer hat Michelangelo in die Sistina gesetzt, in der wir ihn mit Gott verhandelnd erblicken? Papst Julius, sein Auftraggeber, wie ihn die vierte Strophe des Juliusgedichts ausdrücklich vorführt — die eine Gewaltsnatur von der andern getrieben! Auch die Anlage der Gedichte ist ganz gleich: kurze Einleitung (1. Str. bis 2. Str.), dann nur gewaltigster Monolog. Und endlich: Michelangelo in der Sistina, gleichsam seiner Werkstätte, gab einen prachtvollen Übergang zu Benvenuto Cellini († 1570) in seiner Werkstatt. Diese inneren Verbindungen und äußeren Vorteile müssen Meyer den Vorteil der Einordnung nach »Il Pensieroso« überwogen haben.

Denn die Schilderung der Psychologie des Renaissancekünstlers geht weiter: Benvenuto Cellini ist »Der Schreckliche« (folgendes Gedicht). Nach dem sonst bekannten Charakter Cellinis, wie er in den drei ersten Strophenhälften vorausgesetzt wird, ist es wahrscheinlich, daß das Wort hier den speziellen italienischen Terminus »Terribile« übersetzen soll, obwohl diese Übersetzung den eigentümlichen Sinn des berühmten Wortes nicht trifft.[2]) Echte Beispiele der Terribilität waren gerade die eben Vor-

[1]) Vgl. im einzelnen mit dem Zitat oben etwa Str. 3:
»— Daß sie fluche diesem Mordgeschlechte . . .«

[2]) Einer jener echt italienischen Ausdrücke für Äußeres und Inneres zugleich, siehe unten S. 202, Anm. 1.

hergegangenen, Michelangelo und besonders Papst Julius; ihnen mag sich Cellini, der hier absichtlich einmal als im Grunde nicht schrecklich, als Vater, gezeigt wird, wohl anschließen.

Vor allem aber ist Anschluß nach der andern Seite festzustellen. Das Cellini-Gedicht bildet ein Paar mit dem Pergolese-Gedicht »Pergolesis Ständchen«, obwohl hiermit zeitlich aus der Renaissance weit hinausgegriffen wird, ausnahmsweise (Pergolese 1710—1736).

Zwei große Künstler, ein Goldschmied, ein Musiker, im Verhältnis zu zwei jungen Mädchen (Tochter, Geliebte). Parallelenkontrast, zugleich Steigerung in der Parallele: Kunst bezwingt Schmerz und Krankheit; Kunst kann den Tod nicht bezwingen.

Im Motiv erinnert »Pergolesis Ständchen« an die »Kleine Blanche«, insofern auch bei jenem Mädchen das Quidproquo: scheinbar gestorben, wirklich gestorben, seine Rolle spielt (Quelle?). Wieder reizt es Meyer, wie stets, Tod und Liebe aufeinandertreffen zu lassen. Meisterhaft ist der innere Aufbau des Gedichts, der darauf beruht, daß der Maestro bei dem scherzhaften Morgenwecklied »einen Schrecken in den süßen Liebeston mischt«, und als die Liebste im Ernst gestorben ist, einen »süßen Liebeston mischt in das Hallen und Zürnen« des Requiems, aber mit demselben Text:

Nina, laß den Schlummer fahren!
Bist du denn gestorben? ach!
Bist du tot in jungen Jahren?
Horch, die Liebe ruft! Erwach'!

(Ein chiastisch geformtes Motiv, das wir uns merken wollen.) Seine Liebe bleibt sich gleich, nur die Tonart wechselt — jetzt paßt das Lied erst ganz.

Meyers Gedicht ruft nach dem Komponisten.

Die zwei noch übrigen Gedichte bilden den Schluß des Cyklus. Er ist geschichtlich-philosophierend, wie Meyer es liebt — 4 von 9 Schlüssen — er setzt Tod und Leben gegeneinander, der Vergänglichkeit gedenkend — wie 7 von 9.

Daß die beiden Gedichte »Auf Ponte Sisto« (in Rom) und »Chor der Toten« eng zusammengehören, zusammen den Schluß bilden, lehrt zunächst die Inhaltsbetrachtung.

Die Distichen »Auf Ponte Sisto« sind ein Versuch, das Gefühl »Rom« in kürzester Form zu geben, ausgehend von jener historischen Empfindung, die Heinse in seinem Tagebuchvers ausdrücken wollte:

Wer die Geschichte fühlt, der lebt in Rom
Als wie ein Fisch in einem tiefen Strom.[1])

Der abendliche Blick von der Brücke auf Strom und Stadt läßt das Bild der gewaltigen Geschichte, die sich seit Jahrtausenden dort abgespielt hat, mit maßloser Gewalt die Seele überfallen. Dort jener Nachen — sitzt in ihm ein flüchtiger Kaiser? oder Michelangelos »Jakob vom Kahn?«[2]) Die Jahrhunderte verwirren sich schier, die Zeiten fließen ineinander — nein! es ist eine Serenade von heut:

Horch! Ein lebendiger Mund fordert lebendiges Glück.

(Klingt es nicht fast wie eine momentane Befreiung?). Vergangenheit und Gegenwart, mit Betonung der Gegenwart.

Aber sogleich wird auch den Toten ihr Recht. Es sind die historischen Toten, an die hier in erster Linie gedacht ist, jene, von denen einige besonders erlauchte im Cyklus »Genie« soeben uns wieder erschienen sind, dann aber auch alle andern, die geliebt und gehaßt, gehandelt und gesonnen, geforscht und Schönes gebildet haben; sie rufen im »Chor der Toten«:

Wir Toten, wir Toten sind größere Heere
Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere!
— — — — — — — — — — — —

Und was wir vollendet und was wir begonnen,
Das füllt noch dort oben die rauschenden Bronnen
— — — — — — — — — — — —

Und unsere Töne, Gebilde, Gedichte
Erkämpfen den Lorbeer im strahlenden Lichte,
Wir suchen noch immer die menschlichen Ziele —
Drum ehret und opfert! Denn unser sind viele!

Die Toten sind in tieferem Sinn auch noch Mitlebende — Vergangenheit und Gegenwart, mit größerer Betonung der Vergangenheit — aber wesentlich doch, insoweit sie noch lebendig-gegenwärtig ist. Und so wird der Gegensatz, das Vergangene und Gegenwärtige,

[1]) Vgl. Brecht, Heinse und der ästhetische Immoralismus, S. 115. »— es ist die Vergangenheit, ein eigen beruhigendes und großartiges Gefühl, über den Trümmern so vieler Jahrhunderte zu leben, was mich dort [in Rom] fesselte. Alles Treiben und Jagen der Gegenwart steht still inmitten dieser ruhigen längst verjährten Zerstörung. Man wird gleichmütig, wo ein Hirt seine Herde treibt über eine zerstörte Weltherrschaft.« An Fr. v. Wyß, 25. Mai 1858 (Frey, Br. I, 62).

[2]) »Erinnere dich! in Rom, vor zwei Jahren, da der witzige Jakob uns zusammen über den Tiber setzte«, sagt Guicciardini zu Morone (Pescara, S. 27).

in die höhere Einheit, das Kontinuierliche, aufgelöst, überwunden, und das erste Gedicht bedeutsam ergänzt. Zugleich weiseste Auffassung des Historischen, gegenwartsbewußt und pietätvoll, und Beruhigung jenes Gefühlszwiespaltes, den Meyer als historischer Mensch so gut kannte und den keine Stadt so hervorzurufen geeignet ist wie Rom, wo jeder Stein Geschichte predigt.[1])

Der gegenseitige Anschluß beider Gedichte aneinander ist evident; es ist wie zwei Hälften eines Gedichts — sie sind aber auch in Wirklichkeit einmal ein Gedicht gewesen. Es war die »Römische Mondnacht« in den »Romanzen und Bildern«:

Ein feierliches Mondenlicht ergießt
Sich auf das schlummernde, das ew'ge Rom,
Kein Laut, und unter stillen Brücken fließt
Des heil'gen Tibers unerschöpfter Strom.
Was sich erbaute sein Gestad entlang
Und was zerfällt in Trümmer voller Pracht,
Verwächst in ruhigem Zusammenhang
Zu einer ernsten, friedevollen Macht.

Wie Wellen schweben Ungemach und Glück
Vorüber, keine gleitet mehr allein,
Verschüchtert tritt das laute Heut zurück
In seiner Schwestern leise zieh'nde Reih'n;
Die Stunde schämt sich ihrer Ungeduld,
Wo still Jahrtausend an Jahrtausend ruht,
Und es versinkt des Tages Hast und Schuld
In eines großen Lebens stete Flut.

Das Gedicht war beim Abschied von Rom entstanden. Als Meyer viele Jahre später seine Lyrica sammeln wollte, versuchte er das Gedicht zu ändern, »es mit etwas römischem Abendgold, das er auf St. Peters Dom fallen ließ, zu färben«; so sollte der Schluß lauten:

— Den Ernst des Lebens nehm ich mit mir fort;
Den Sinn des Großen raubt mir keiner mehr; (!)
Ich nehme der Gedanken reichen Hort
Nun über Land und Meer.

Aber gerade das sollte er ja lieber durch die Tat zeigen! Und so blieb der Versuch der Umänderung liegen, und er nahm das erste Blatt, die

[1]) »Sieht man so das Leben vorüberziehen, ist einem, man hätte schon dreimal gelebt, und man sucht das Dauernde« (an L. v. François, 1883, desgl. an B. Paoli).

»Römische Mondnacht« unverändert in die »Romanzen und Bilder« auf. »Jahre stillen Umgangs mit den schaffenden Geistern der Renaissance« folgten, das Erlebnis Michelangelo führte ihn zu sich selbst, zu seiner »großen Kunst«. Erst danach war er fähig, als ihm beim Zusammenstellen (!) seiner Gedichtsammlung 1882 die »blasse ‚Römische Mondnacht' mit ihren Gedankenreflexen wieder in die Hände fiel und der Eindruck, unter dem sie entstanden, größer und mächtiger in ihm auflebte«, sie »unbedenklich mitten entzwei zu schneiden und die in den beiden Strophen nebeneinander fließenden Stoffe kraftvoll in einem besonderen Gedichte zu entfalten«, indem »die Gedanken personifiziert« wurden (Betsy S. 164 f.). So entstanden »Auf Ponte Sisto« und »Chor der Toten«, und wir begreifen, wenn er gerade den Cyklus der vorwiegend italienischen Renaissance mit ihnen schloß.

Es sind in der Tat, wie wir vorher gesehen, noch jetzt zwei Hälften eines Ganzen, zwei Seiten einer Sache, wie Vorder- und Rückseite, zwei Teile eines Satzes. Die Nahtstelle (innerlich gemeint) ist ganz deutlich:

Horch! Ein lebendiger Mund fordert lebendiges Glück.

Wir Toten, wir Toten sind größere Heere
Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere![1])

[1]) Der Gedankengang von »Ponte Sisto«, »Chor der Toten«, »Sturmnacht« und »Alle« erscheint überraschend genau in dem Gespräch Betsy Meyers und des Barons Ricasoli bei dem Rundblick über Rom, bei Betsys römischem Aufenthalt nach der Heirat des Bruders (S. 134):

»Der Baron Ricasoli stand auf der Zinne seines über die Baumkronen ragenden Turmes ... Er sprach von einst und jetzt. Er hatte seine Ziele erreicht und schaute auf die Bahn zurück ...

Das Rom, das im Abendlicht vor uns lag, erschien mir wie eine unbezwingliche Macht der Vergangenheit. Über die unabsehbaren, mit Frühlingsgrün überdeckten Hügelwellen der römischen Campagna mit ihren Ruinen, Gräbern und Aquädukten hinschauend, brach ich in die Worte aus: ‚Es ist nicht leicht, an die auch nur ein halbes Jahrtausend lange Dauer einer Dynastie oder einer Staatsform zu glauben hier, wo der Blick auf diesem grünwogenden Meere ruht, in dem Schichten von Völkern und Generationen begraben liegen. Es ist, als ob seine Fluten die kleine, kurze Gegenwart immer wieder wegschwemmten.' — ‚Wohl,' sagte er, ‚doch tragen uns diese Wogen einem Ziele zu. Schlimme Anzeichen der Zersetzung, kleinliche Spaltungen sind ja vorhanden. Vielleicht kommen Umwälzungen. Es hat nichts zu sagen. Lassen wir sie kommen. Ich glaube an einen gerechten Staat der Zukunft. Ich glaube auch an den Endsieg einer einigen, reinen Kirche, denn ich glaube an Christus.'

Ein sehr interessanter Fall: hier können wir einmal an einem bezeugten Beispiel sehen, was sich uns so schon oft aufgedrängt hat: wie natürlich Meyer der Gegensatz als Übergang und Bindemittel war; noch dazu der zwischen Leben und Tod. Hier, wo beide Gedichte ursprünglich ein Ganzes waren, aus einer Urform entsprossen. Eine gewisse Neigung zum Auseinanderstreben der Gedanken und Gefühle, ja zur Dialektik des Gefühls, aus großer Bewußtheit entsprungen, die wir auch in seinen Novellen gelegentlich wahrnehmen, liegt elementar darin begründet. Aber gleichzeitig sehen wir auch an diesem paradigmatischen Falle, wie sein doch durchaus positiver Geist, wo immer irgend möglich, nach Vereinigung der Gegensätze strebt. —

Das Bedürfnis nach Einheit ist bei ihm ein religiöser und zugleich ein ästhetischer Trieb. (Merken wir uns endlich auch den Fall, in dem bezeugt ist, daß er für die Zusammenstellung seiner Gedichte [1882] ein Gedicht änderte.)

Der »Chor der Toten« ist vielleicht, als Konzeption, von Michelangelos (?) gewaltigem Fragment »Canto de'morti« angeregt »Chiunche nascie a morte arriva«, im Stil der Canti carnascialeschi Lorenzo Magnificos (bei C. Frey, S. 230).[1])

Die Frage nach Sinn und Bedeutung des gesamten Cyklus, sowie die nach dem Grunde der zunächst befremdenden Einordnung jener drei mehr burlesken Romanzen »Conquistadores«, »Don Fabrique«, »Die Schweizer des Herrn von Tremouille« wird am besten mit den Gedichten der 9. Abteilung zusammen behandelt.

Neunte Abteilung

»Männer«

Wir kommen von Italien über die Alpen, von der Renaissance in die Reformation.

Mit tiefem Grund steht das »Lutherlied« am Anfang des neuen Cyklus. Es ist Meyers machtvolles Bekenntnis zum Protestantismus. In schweren, nachdrücklichen Versen voll ruhiger Überzeugung und innerlichster

---

Dabei bewegte er die Hand, als ob er sie beteuernd an den Schwertgriff legte.« Der starke innere Zusammenhang Betlys mit ihrem Bruder ist in diesem Gespräch ganz deutlich, aber auch die Berührungspunkte Meyers mit Ricasoli.

[1]) In Guastis Text und mit Übersetzung bei Sophie Hasenclever, Sämmtliche Gedichte Michelangelos (Leipzig 1875), S. 420.

»Genie«

1. Camoëns	Praktische Überwindung der Anfeindungen und Nöte des realen Lebens durch die Dichtung		Einleitung: Manifest: Lebenüberwindende Künstler
Michelangelo und seine Statuen	Problem der Idealkunst, die das Leben ästhetisch durch großen Stil überwindet: 1. allgemein, 2. spezieller Fall		
Il Pensieroso			
Conquistadores [1492]	Spanische Burlesken, anekdotisch, die erste historisch gefärbt (Columbus), die zweite Romanze	hist. Burlesken, anekdotisch	Spanien (Zeitalter der Entdeckungen)
5. Don Fadrique			
Die Schweizer des Herrn von Tremouille [1495]	Überleitung: Frankreich-Italien. Nachgestellt, weil Schweizer		Italien der Renaissance (Gewaltnaturen, Kunstgenies), ein Gedicht als Anhang (italienischer Künstler des 18. Jahrhunderts)
Die Seitenwunde [1500]	Renaissance der »großen Verbrecher«		
Cäsar Borjas Ohnmacht [1503]			
Papst Julius [1511 oder 1513]	Papstsohn und Papst, Willensmenschen (Herrscher)		
10. In der Sistina	Papst und Künstler, beide Herrschernaturen		
Der Schreckliche [1500—1571]	Künstler und Werk, Werkstatt des Künstlers		
Pergolesis Ständchen [1710 bis 1736]	Künstler und Mädchen, zugleich Künstler und Werk (Steigerung)		
Auf Ponte Sisto	an bestimmtes Milieu angeschlossen (Rom)		Schluß, historisch-religiös: Geschichte und Gegenwart
Chor der Toten	ganz allgemein		

Wärme, in echtem Lutherton, auch in der volksmäßig-altertümlichen Diktion, ist der Ideengehalt von Luthers Leben ausgemünzt. Auf das, was Kaiser Karl »gemein« nannte, nämlich das Urelementare, Volksmäßige in Luther, auf das reine Wort in der Bibelübersetzung und seine Glaubenszuversicht fällt der Hauptton. So ist gleich die Einleitung zu »Männer« von fester Religiosität.

Es ist nur natürlich für den Deutschen, daß der an Glaubensstärke nicht nachstehende Huß, Luthers geschichtlicher Vorläufer, hier doch erst nachkommt. Wenn Luthers ganzes Leben in Kürze dargestellt wird, so ist es bei Huß nur der letzte Akt seines Lebens, der für uns beweglichste: »Hussens Kerker« (1415). Wohl nie ist die heitere Ruhe, mit der ein Glaubensheld für seine Überzeugung in den nahen Tod zu gehen sich anschickt, so abendrötlich-selig geschildert worden.

Ein politischer Glaubensheld der Evangelischen ist der »Landgraf« Philipp von Hessen, der uns, parallel, auch im Kerker gezeigt wird, im Gefängnis Kaiser Karls V. (1547—1552). Er steht am Kerkerfenster und blickt hinaus, wie Huß; aber in entschieden weltlicherer Stimmung, als der Fürst und Politiker, der er ist, zudem eine lebhafte Welt- und Tatnatur; er sehnt sich hinaus, anders als Huß, dessen sinnendes Auge nur den Reihern in den ewigen Himmelslenz folgt:

2. Den Kerker will ich preisen,
Der Kerker, der ist gut!
Das Fensterkreuz von Eisen
Blickt auf die frische Flut,
Und zwischen seinen Stäben
Seh' ich ein Segel schweben,
Darob im Blau die Firne ruht.

3. Wie nah die Flut ich fühle,
Als läg' ich drein versenkt,
Mit wundersamer Kühle
Wird mir der Leib getränkt —
Auch seh' ich eine Traube
Mit einem roten Laube,
Die tief herab ins Fenster hängt.[1])

4. Es ist die Zeit zu feiern!
Es kommt die große Ruh!
Dort lenkt ein Zug von Reihern
Dem ew'gen Lenze zu,
Sie wissen Pfad und Stege,
Sie kennen ihre Wege —
Was, meine Seele, fürchtest du?

[1]) Das symbolische Schlußmotiv dieser wundersamen Strophe ist das alte von dem einst der Hutten ausging: »Unter meinen poetischen Entwürfen lag eine Skizze, wo der kranke Ritter ins verglimmende Abendrot schaut, während ein Holbeinischer Tod von der Rebe am Bogenfenster eine Goldtraube schneidet. Sie bedeutete: »Reif sein ist alles« (Frey, Br. II, 520).

Damit zu vergleichen (Kontrast in der Analogie):

Mir sitzt zu Hause, jung gezähmt
Und leicht gelähmt,
Ein Steinaar im Verließe,
Der martert sich den Hals zu drehn,
Ins Blau zu sehn,
Aus dem er gerne stieße.

So streck' ich Landgraf ebenfalls
Den Kopf und Hals
Wohl durch das Kerkergitter,
Ob etwas auf der Straße zieht
Für mein Gemüt,
Ein Schüler oder Ritter

Der Kaiser, der vergichtet ist,
Drum gerne mißt
Die Kost der harschen Lüfte,
Vergaß, wie schwer ein ganzer Mann
Entraten kann
Das Jagdhorn an der Hüfte.

In der festen Überzeugung von dem einen, was not ist, ist auch diese wald- und weltfreudige Freinatur eines echtdeutschen Herrn mit dem Gottesmanne Luther einig; eins tröstet ihn:

Wir dürfen ohne Klerisei
Und Heuchelei
Getrost zum Herrgott beten!

Der heiße Wunsch des Landgrafen in der vorletzten Strophe:

Wohl läg' ich besser auf dem Feld —
Ade, du Welt! —
Gewundet und erstochen!
Wie Meister Ulrich Zwingli lag
Am grünen Hag,
Den hellen Blick gebrochen!

legte es dem Schweizer nahe, das Gedicht »Der Rappe des Komturs« unmittelbar folgen zu lassen; des Komturs Konrad Schmid von Küsnacht nämlich, der auszieht mit den Worten (Vers 3):

»Den Zwingli lass' ich nicht im Stich —

aber der Rappe kehrt ohne seinen Herrn nach Hause — der liegt tot bei Kappel (1531) mit dem toten Zwingli.

Schweizerische Sachen, wie ganz persönliche, gibt Meyer, stolzbescheiden, gern an letzter Stelle einer Gruppe, drängt sie nicht auf, gibt sie lieber so dazu.[1]) — Dies und die nahe sachliche Berührung des Landgrafenmonologs mit dem Hußmonolog, des Komturgedichts mit dem Schluß des Landgrafengedichts (Zwinglis und Schmids gemeinsames Ende) veranlassen ihn, hier, gegen seine sonstige Gewohnheit, die chronologische Reihenfolge innerhalb der Gruppe zu ignorieren (1547—1552 vor 1531).

Denn nun folgt eine neue, das Gegenbild zu den evangelischen Glaubensmännern, wenigstens in einem Gedicht, Psychologie der Gegenreformation: »Die spanischen Brüder«: lieber stößt der spanische Hidalgo seinem endlich gefundenen heißgeliebten Bruder, der in Wittenberg studiert hat, den Dolch ins Genick, als daß er ihn zum Ketzer werden ließe: »Noch starbest als ein Christ du jetzt!« ruft er schluchzend.

Dadurch sind wir in spanische Atmosphäre gekommen. Die Spanier kämpfen damals in Flandern; dahin hatte auch jener Edelmann seinen bücherbetörten Bruder gewiesen:

Ergreife Schwert und Eisenhut!
Dem Spanier ward die Welt zum Raub!
Nach Flandern! Eh' dein Edelblut
Versiegt in ekelm Bücherstaub!

Wir sind in Flandern im nächsten Gedicht (»Das Auge des Blinden«.[2]) Und zwar auf dem Marktplatz von Namur: ein Krüppel drängt sich durch die Menge, um zu Don Juan d'Austria zu kommen, der über den Platz reitet. Es ist ein Veteran von Lepanto (1571), der im Innersten lebt und zehrt von dem Stolz auf seinen herrlichen jungen Feldherrn von damals — »Wohne jetzt in Barcelona ... Hergestelzt bin ich nach Flandern zu dem Abgott meines Lebens« — schön und sonnig wie damals wähnt er ihn auch jetzt, als er ihm überglücklich die Hand mit Küssen bedeckt — er weiß nicht, daß dieser Götterjüngling jetzt nur noch ein blasses Gespenst ist, vergiftet durch seinen Bruder König Philipp: denn der Krüppel ist — blind. Die Menge schaudert.

---

[1]) Vgl. z. B. oben das Gedicht »Alte Schweizer« hinter der Gruppe der römischen Gedichte, und sonst Erwähntes.

[2]) Wieder solch ein Kontrasttitel, wie sie Meyer liebt.

Was hat Meyer an dem Stoffe gereizt? Der tragische Kontrast:

Don Juans zerstörte Jugend
Blüht in eines Blinden Auge [dies wieder ein Gegensatz in sich!]
Fort in unversehrter Schönheit.

Dahinter liegt der schneidende Kontrast zwischen einst und jetzt.[1])

Und dies Einst und Jetzt, in beiden Fällen stärkst betont, wird die verbindende Assoziation gewesen sein, die dazu führte, daß Meyer das Maria Stuart-Gedicht »Die verstummte Laute« hier anschloß. Oder wenigstens mit dazu führte, mitschwang in seiner Seele, wenn die historische Aufeinanderfolge als Beweggrund ausreichte; es folgen nämlich jetzt Romanzen aus der französischen Geschichte, von denen »Die verstummte Laute« die historisch erste ist (nach 1561).

»Freund, einz'ger Freund auf diesem düstern Eiland,
Ich welke! Chastelard, auch du bist bleich!
Schlag' deine Laute! Singe mir von weiland!
Von meinem ersten Königreich!«

Er stürmte durch die Saiten: »Jener Tage
Ins Meer gesunkne Sonnen sind verblaßt! ...

Frühere Herrlichkeit, jetziges Elend — es ist ganz dieselbe Stimmung, die dem »Auge des Blinden« zugrunde lag, gerade am Schluß herauskam. Allerdings fiel dort infolge des Umstandes, daß Don Juans frühere Schönheit noch im Auge des Blinden fortlebt, ein schwacher versöhnender Schimmer aus der Vergangenheit her auf die Gegenwart.

Chastelard selbst war die Laute, auf der die kokette Königin in den Tagen ihres Glückes gespielt hat: das kann er nicht mehr ertragen, er reißt sich los, aber sie spielt immer noch auf ihm, ihre Liebeszaubermacht reißt ihn wieder zu ihr zurück; sie läßt ihn aufs Blutgerüst führen — es kommt über ihn fast wie ein Glück: jetzt wird er die stumme Laute sein —[2])

[1]) Die Zeit, in der das Gedicht spielt, fällt zwischen 1576 und 1578 — in diesen Jahren war Don Juan Statthalter der Niederlande — vermutlich ins Jahr 1578, in dem er am 1. Oktober im Lager von Namur plötzlich (wahrscheinlich durch Gift) starb. —

Die Strophik des Gedichts zeichnet sich durch das virtuose Herübernehmen des Stichwortes des letzten Verses jeder Strophe in den ersten Vers der nächsten aus, meist mit Variation; jene Technik des Weiterschaukelns, wie sie, aus der spanischen Romanze stammend, z. B. bei den Romantikern nicht selten vorkommt.

[2]) Seine Stimmung ist so, wie sie »Ein Lied Chastelards« (im »Vorsaal«, 1. Abteilung) schilderte.

Die egoistische Frivolität der Königin, die Menschen zum Ding herabwürdigt, ihre Liebesmacht selbst über den Widerstrebenden, der sie doch nicht aus seinem Blute loswerden kann, sind höchst eindrucksvoll geschildert. In der Anfangssituation erinnert das Gedicht lebhaft an »Venedigs ersten Tag« (Julia Vendramin-Giorgione); und wie in den englischen Gedichten von »Frech und Fromm« tritt uns im Hintergrund das Motiv der politischen Beziehung zwischen Frankreich und England (Schottland) entgegen.

Die »Verstummte Laute« (übrigens wohl Kontrafttitel wie »Das Auge des Blinden«) gehörte halb nach Frankreich, die folgenden Gedichte tun es ganz. Dem heldenhaften »Weib des Admirals« Chatillon, Coligny (aus dem Geschlechte der Chatillon), das ihren Gatten, offenbar kurz vor der Bartholomäusnacht, voll Glaubensstärke auffordert das Banner der Hugenotten zu entfalten, entspricht in der Gesinnung, nur ins Männliche gewendet, das lapidare »Hugenottenlied«, und mit der »Karyatide« sind wir bereits in der Bartholomäusnacht (23./24. August 1572), in der Meister Goujons Blut den feinen Busen der Steinjungfrau überflutete.[1])

Von da fällt ein roter Schein in unsere Tage:

Die Marmormagd entschlummerte
Und schlief dreihundert Jahre lang,
Ein Feuerschein erwärmte sie
(Am Tag, da die Kommune focht.)

[21.—28. Mai 1871.] Aber auch jetzt folgt ein Gegenbild, eines (wie oben »Die spanischen Brüder«); die Gegenseite, die katholische, in »Mourir ou parvenir!«. Das Gedicht mutet an wie ein echtes Gegenstück zum »Weib des Admirals«. Wie dort die Gattin Coligny beschwor, sich für die Hugenotten zu erheben, so beschwört hier seinen Gegner Herzog Heinrich von Guise dessen Geliebte Flora, aus der Messe kommend, schnellstens die Stadt zu verlassen — aber er bleibt; und wird ermordet werden. Denn es ist die Zeit des Reichstags von Blois (seit September 1588), auf dem König Heinrich III. am 24. Dezember 1588 Heinrich von Guise (und seinen Bruder, Kardinal Ludwig) ermorden ließ.[2])

[1]) Vgl. das Gespräch zwischen der Steinfrau und der Seineflußgöttin im »Amulet«, S. 99. Das Weib des Admirals verlangt von Coligny, was dessen Verwandter Parlamentsrat Chatillon in Colignys Sinn abweist, »verruchten Bürgerkrieg«. Coligny wie er wollen den schleunigen Krieg gegen die Spanier in den Niederlanden (»Amulet« S. 41, 42).

[2]) Über das Gebetbuch und den Sinnspruch vgl. Frey, S. 253.

Bisher hatten wir: drei Hugenottengedichte, ein Gedicht der Gegner, in den folgenden sehen wir beide Seiten in gegenwärtiger Beziehung zueinander anschaulich vorgeführt. Es handelt sich immer noch um die französischen Religionskriege des 16. Jahrhunderts, die Meyer lebhaft interessierten. Nach so viel Fanatismus auf beiden Seiten ist die Zeit reif geworden für Toleranz, ja Indifferenz: im Namen des Allmenschlich-Natürlichen und Gemeinfranzösischen, das über dem unfruchtbaren Gegensatz: Katholik—Kalvinist triumphiert, versöhnt ein »Reiterlein«, humoristisch auftrumpfend, an der Loire die Herren beide Heere; es ist »Heinrich von Navarra«, der sie schließlich alle zusammen zu Tische lädt — Heinrich IV. Champagner oder Bordeaux — beides gut französische Gewächse!

Neben die religiöse Indifferenz wesentlich aus politischen Gründen tritt der echt christliche Verzicht auf Feindschaft und Rache. Eine furchtbare Anekdote aus der Regierungszeit König Heinrichs IV. erinnert noch einmal an die eben zu Ende gegangene Schreckenszeit. Ein königlicher Kurier, mit Auftrag nach Nîmes geschickt, übernachtet notgedrungen unterwegs in einem Schloß. Alles kommt ihm so bekannt vor: jawohl, es ist das Schloß jenes hugenottischen Edelmannes, dem er vor drei Jahren auf der Hugenottenjagd sein Weib gemordet, als sie den Junker nicht hat herausgeben wollen — die nackten Füße hat er ihr ins Kaminfeuer gestreckt, sie zum Bekenntnis zu zwingen. Jetzt, zufällig in demselben Haus, erwartet er bestimmt die nächtliche Rache. Aber sie kommt nicht. Am Morgen gibt ihm der Hausherr das Geleit:

> ... Gemordet hast du teuflisch mir
> Mein Weib! Und lebst! ... Mein ist die Rache, redet Gott.«

Mit diesem echten Kalvinistengedicht »Die Füße im Feuer«, das dem mehr negativen Prädestinationsglauben des »Hugenottenliedes« mit dem Refrain »Schicksalsschluß« die sehr notwendige positiv-ethische Ergänzung zugesellt und dadurch erst die in den letzten Dichtungen gebotene Hugenottenpsychologie in nuce vollendet, schließen die französischen Gedichte.

Aber die Anordnungsassoziationen scheinen weiter zu gehen, indem sie sich zugleich zwanglos dem geschichtlichen Anordnungsprinzip zugesellen. Gewalttat gegen ein Weib — darum handelt es sich stofflich betrachtet auch in der »Rose von Newport«, mit der wir in die Zeit Karls I., ins England des 17. Jahrhunderts, hinüberkommen. In fast zu genauer, jedenfalls meisterhaftester Symmetrie deutet die Dichtung das Schicksal

der vom jungen König Karl verführten »Rose von Newport« mehr an, als daß sie es erzählte. Sie hat dem Erben von England in goldenem Mai beim Einzug einst eine Rose geboten.

Morgen erzählen die Linden das Märchen
Von der entblätterten Rose von Newport.

Jetzt bietet ihr Kind dem verwilderten König, der das Blut seines Volkes vergossen, in stöbernden Winterflocken ein dorrendes Röschen — Karl erkennt seine eigenen Züge, sein eignes Elend:

Morgen erzählen die Linden das Märchen
Von dem enthaupteten König in England. (1649)

Der durchgeführteste, dazu mit Symbolik und tragischer Ironie geladenste Parallelenkontrast in kürzester Form, den unsere Balladendichtung kennt. Der Eindruck, daß ohne größte Bewußtheit solch Symmetriewunder nicht möglich sei, ist das einzige, was vielleicht die ungemeine Wirkung, wenn auch erst nachträglich, beeinträchtigt.

Dem Enthaupteten, dessen Ende wir ahnen, folgt in der historischen Porträtgalerie sein Enthaupter, dem libertinen König der Puritaner, auch er am Ende seiner Bahn. »Der sterbende Cromwell« (1658). Im Gegensatz zu Karl stirbt der Lord-Protektor unter Segnungen: Segnungen eines abgesandten Waldensers, dessen Heimatstale er den Glauben gerettet hat.[1]) So viel hatten sie noch von ihm erhofft:

Dennoch — ob uns Hartes sei beschieden —[2])
Friedestifter, fahre hin in Frieden!

Zum puritanischen Helden gehört der puritanische Dichter. Wie der erblindete Milton im Begriff ist, seiner Tochter den ersten Gesang seines großen Epos zu diktieren, werden beide von der Straße her roh verhöhnt und insultiert.

Es sind die berüchtigten »Kavaliere« des Königs Karl II.:

... Vertreibt den Kauz vom Nest! Umarmt die Dirne! ...«
Geklirr! Ein Stein! ... Still blutet eine Stirne,
Den Vater schirmt das Mädchen mit dem Leib —

---

[1]) Wieder die Beziehung England-Frankreich, die Meyers aus dem Mittelalter herkommender Phantasie so nahe lag. An dieser Stelle ist natürlich das Religiöse das Primäre gewesen.

[2]) Es war ihnen noch Hartes beschieden; 1680 wurden mehrere Tausend Waldenser von Franzosen und Italienern vernichtet.

Wie ein Richter, kehrt Milton zu seinem Lied zurück; und so entsteht jener grandiose Passus:

— when night
Darkens the streets, then wander forth the sons
Of Belial, flown with insolence and wine. — —
(Paradise lost I, 500)

So sang mit wunder Stirn der geisterblasse
Poet. Verschollen ist der Lärm der Gasse,
Doch ob Jahrhundert um Jahrhundert flieht,
Von einem bangen Mädchen aufgeschrieben,
Sind Miltons Rächerverse stehn geblieben,
Verwoben in sein ewig Lied.

Das ist »Miltons Rache«. Die Macht des Dichters, wie im Lieblichen, so im Zorn: die Macht des Dichters auch über die Zeit!

Der Vorgang des Gedichts ist in der Zeit zwischen 1660, dem Jahr der Rückkehr Karls II., und 1665, dem der Beendigung des »Paradise lost« gedacht.

Mit dieser Dichtung schließt Meyer in Wahrheit den Cyklus »Männer«. Wie er das Panier des Dichters aufgeworfen hatte am Anfang des Ganzen, im ersten Cyklus, wie er große Dichter als Schutzgeister angerufen hatte zu Beginn des dritten, wie er die göttergleiche Macht des alten Homer gepriesen hatte zu Anfang des historischen Teiles seiner Gedichte, das Los des Dichters gezeichnet am Eingang des Cyklus »Genie«, der so eng mit »Männer« zusammenhängt (Camoëns); wie er aber auch schon einmal, in allgemeinerer Form, die souveräne Freiheit der Kunst, die der barbarischen Gegner spotten darf, verkündet hatte in den »Gefesselten Musen« (Ende des »Vorsaals«): so beschließt die mächtige Gebärde seines blinden Milton, wie er, ein gewaltiger Schattenriß, vor dem Licht seiner Kammer steht, mit fast drohendem Ernste gewaltig den letzten Cyklus.

Was nach dem Bekenntnis des Dichters noch kommt, nur noch kommen kann, ist das Bekenntnis des Schweizers, und des Menschen.

Wie sein braver Hauptmann »Daxelhofen« bekennt sich der Schweizer Meyer gerade als Schweizer (Str. 3) zu Gesamtdeutschland, seiner bekannten, öfters befeindeten nationalen Haltung entsprechend.

»Den König laß ich grüßen,
Das deutsche Reich befehd' ich nicht!« [1])

[1]) Diese Episode kann wohl nur ins Jahr 1675 fallen, als der »große« Condé nach dem niederländischen Feldzuge von 1672 und 1673 und der Schlacht bei Senef

»Männer«

1. Lutherlied [1483—1546] . .	Glaubensheld: Manifestation als Einleitung.	Reformations-helden	Deutsche Balladen
Hussens Kerker [1415] . . .	Monologe gefangener (hinausschauender) Glaubenshelden		
Der Landgraf [1547—1552][1]			
Der Rappe des Komturs [1531]	Glaubensheld, schweizerisch (nachgestellt)		
5. Die spanischen Brüder . . .	niederländischer Krieg in beiden vorkommend	Kath. Gegenbild (Gegenreformation) Katholische Königin	Spanische
Das Auge des Blinden [1578]			
Die verstummte Laute [n. 1561]	stimmungsverwandt (Einst und Jetzt)		
Das Weib des Admirals[1572][2]	kurz vor der Bartholomäusnacht, Flehen des Weibes (Frau) — Hugenottin Kontrast zu Maria Stuart prinzipiell	Hugenotten	Französische
Hugenottenlied			
10. Die Karyatide [1572]	Bartholomäusnacht; und Commüne		
Mourir ou parvenir! [1588] .	Flehen des Weibes (Geliebte)	Kath. Gegenbild Hugenotten und Katholiken	
Das Reiterlein [Heinrich IV.]	Gegensatz [rel. Indifferenz gegen Ende d. Rel.-Kriege		
Die Füße im Feuer [Heinrich IV.]	Glaubenshaß, Verzeihung durch d. Hugenotten		
Die Rose von Newport [1649]	Gewalttat gegen ein Weib	Katholischer König	Englische
15. Der sterbende Cromwell [1658]	Glaubensstreiter (und Waldenser) — die Gegner (stärkster Gegensatz)	Puritaner	
Miltons Rache [1660<>1665]	Dichter, am Schluß!		
Der Daxelhofen [1675] . . .	Schweizerischer und persönlicher Nachtrag: Bekenntnis zum Deutschtum (Manifest)		Schweizer
Ein Pilgrim (Epilog)	Ganz persönlich: Vergänglichkeit und Tod, religiös aufgefaßt		Epilog d. Ganzen

»Männer«, bis auf 8. u. 14; fast alle ethisch gerichtete Tatnaturen.

Huß, Lutheraner, Zwinglianer, Hugenotten, Puritaner, Waldenser sind die Ketzer.
Spanische, französische, englische Katholiken, kein deutscher.

[1]) Durchbrechen der historischen Reihenfolge aus zwei Gründen (siehe oben).
[2]) Durchbrechen der historischen Reihenfolge, namentlich um die Hugenottengedichte beieinander behalten zu können.

Bescheiden und doch nachdrücklich ist dies persönliche Bekenntnis als ein nicht zu übersehendes Manifest zwischen den Schluß des letzten Cyklus und den »Epilog« gesetzt. Als eine Sache für sich.

Und nun im allerletzten Gedicht das Allerpersönlichste aus eigner Lebensempfindung, das doch als Menschenschicksal über alle verhängt mit dem Allgemeinsten zusammenfällt — aus beiden Gründen eignet es sich Meyer unvergleichlich für den Schluß: das durchgehende Gefühl seines ganzen Lebens, tiefsinnig durchvariiert:

Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann!

»Pèlerin et Voyageur«, wie es auf dem Siegel des alten Oheims im »Amulet« heißt.

In dem oft umgearbeiteten Gedicht führt Meyer dies sein Lebensgrundgefühl bis auf den gegenwärtigen Lebensmoment:

Mit Weib und Kind an meinem eignen Herd
In einer häuslich trauten Flamme Schein
Dünkt keine Ferne mir begehrenswert,
So ist es gut! So sollt' es ewig sein ...
Jetzt fällt das Wort mir plötzlich in den Sinn
Der kleinen furchtsamen Sabinerin,
Das Wort, das nimmer ich vergessen kann:
»Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann«.

Es ist klar, daß dies Gedicht »Ein Pilgrim (Epilog)« nur der Epilog zu der ganzen Sammlung, als einem Abbild des Lebens, nicht nur zur letzten Abteilung sein kann.

So schließt denn seine Gedichtsammlung wie so viele ihrer einzelnen Teile innerlich folgerichtig und wahrhaft mit dem sein Leben durchziehenden Gefühl der Wandelbarkeit und Vergänglichkeit. Aber nicht im Sinne der Verzweiflung, sondern — und das wird gerade am letzten Schluß so betont wie nie vorher — im Sinne demütiger, christlicher Hoffnung, ohne die ein »Pilger« nicht denkbar ist. Worauf hoffte dieser Pilger? Sein Grabstein sagt es uns: Ich lebe, und ihr sollt auch leben. Joh. XIV, XIX.

---

11. August 1674 nach Turennes Tod den Oberbefehl der französischen Truppen in Deutschland erhielt und sich ins Elsaß wandte, wo er Montecuccoli zwang, die Belagerung von Hagenau aufzugeben, und Zabern entsetzte. Bald darauf mußte er, durch die Gicht gezwungen, das Kommando endgiltig niederlegen.

Die Komposition als Ausdruck der Problemwelt Meyers

Betrachten wir nun die Komposition der ganzen Gedichtsammlung, das Verhältnis der einzelnen Abteilungen zueinander, und zwar zunächst der zweiten Hälfte des Werkes, vom Cyklus »Götter« an. Am zweckmäßigsten geht man dabei von der letzten und letztbesprochenen Abteilung aus.

Um was handelt es sich in dieser letzten Abteilung? Luther, Huß, Philipp von Hessen, Komtur Schmid, der zum Ketzer gewordene spanische Edelmann, Don Juan d'Austria in den beginnenden Glaubenskämpfen der Niederlande; Maria Stuart, Coligny und die Hugenotten, die Guisen und Heinrich IV., Karl I., Cromwell und Milton, die Puritaner (der Daxelhofen und der Pilgrim stehen als Abschluß für sich): es ist ausschließlich die Reformation, mit ihrer sachlich und historisch notwendigen Ergänzung, der Gegenreformation, und was mit ihr geschichtlich und seelisch nah zusammenhängt. Die Hauptpersonen dieser Balladen und Romanzen, das sind die »Männer«, alles Persönlichkeiten, die in der religiösen, reformatorischen oder gegenreformatorischen, und religionspolitischen Sphäre ihren Mittelpunkt haben, ihr Schicksal finden. Die zugrundeliegenden Probleme sind so gut wie ausnahmslos religiös-sittlicher Natur; kein ästhetisches, kein Kunstproblem kommt vor; diese »Männer« sind mit einer oder zwei belanglosen Ausnahmen alle in irgend einem Sinn Reformatoren.[1]) Die Nationalitätenfolge geht, vom ersten Gedicht, dem Lutherlied, an, von Deutschland aus; dann folgen Spanien, Frankreich, England; kein einziger Italiener begegnet. Es ist ausschließlich

[1]) »Ja diese Zeitgenossen der Reformation waren Männer!« schreibt er schon früh von Paris aus der Schwester; allerdings befremdlich von Murillo gesagt, aber gerade diese vielleicht nur noch unreif ausgedrückte Auffassung von dem spanischen Meister scheint bezeichnend.

Meyers religiös-sittliche, »ethisch-reformatorische« Seite, die hier herauskommt.[1])

Dagegen der vorhergehende, achte Cyklus »Genie«: hier treten uns in 9 von 13 Gedichten (bei Abrechnung des epilogischen »Chor der Toten«) nur Italiener entgegen; von diesen ist nur einer, Pergolese, kein Renaissanceitaliener; und auch die Nichtitaliener des Cyklus sind sämtlich Zeitgenossen der italienischen Renaissance, und zwar der Hochrenaissance. Ausgesprochene Renaissancenaturen sind alle hier auftretenden Italiener des Zeitalters (Pergolese natürlich nicht): entweder große Verbrechernaturen und Herrschergenies, wie die Baglioni, Borgia und Rovere, in der Mitte des Cyklus (drei Gedichte), oder Renaissancekünstler, und diese treten durch die überragende Gestalt Buonarrottis, durch die Zahl und die Anordnung der ihnen gewidmeten Gedichte bei weitem mehr hervor. Sie rahmen die andern ein: zwei Michelangelo-Gedichte zu Anfang, ein Michelangelo- und ein Cellini-Gedicht am Ende, und wenn man den Nichtitaliener, aber Renaissancedichter Camoëns ganz zu Anfang, und den Nicht-Renaissancemusiker, aber Italiener Pergolese ganz am Schluß mitrechnet, sind es sechs Künstlergedichte, die um sechs andere herumstehen. Von diesen letzterwähnten sechs führen drei (in der Mitte des Cyklus), die drei italienischen, solche Vorgänge oder Persönlichkeiten vor, die mit unsern gewohnten Vorstellungen auch von der Kunstgeschichte der Renaissance im Zusammenhange stehen: Atalante Baglioni, für die Rafael seine Grablegung gemalt, Cäsar Borgia, den Mäcen Julius II. Kein Zweifel: mit »Genie« bezeichnet Meyer, den Anschauungen Burckhardts folgend, in Kürze den Hauptcharakterzug der Zeit, die er (mit Ausnahme eines Gedichts) hier darstellt, der Renaissance, in der die Italiener, und unter ihnen die Künstler, die bedeutendste Rolle spielen. Es ist die ästhetische, auf renaissancemäßige Erfassung der Welt eingestellte Seite der Persönlichkeit Meyers, die hier ganz vorwiegend zum Ausdruck kam. Den »Genies« stehen die »Männer« gegenüber, die, alle irgendwie vom religiös-sittlichen Zentrum abhängig, die Welt verändern wollen,

[1]) »Sicher ist, daß für ihn die hervorragenden Träger deutschen Wesens, die seiner Seele bekanntesten Helden germanischen Stammes der Reformation angehörten. — Gewiß ist, daß ihm die Reformatoren und die deutschen Fürsten [der ‚Landgraf'!] ihres Jahrhunderts persönlich näher und in klareren Zügen vor ihm standen als das früher ihn unwiderstehlich anziehende, mit romantischem Zauber umwobene deutsche Kaisertum des Mittelalters [vgl. die Kaisergedichte in ‚Frech und Fromm']« usw. Betsy, S. 152.

Luther, Huß, die Hugenotten, Coligny, die Puritaner, Cromwell; der Renaissance die Reformation.

Nur auf drei Gedichte der achten Abteilung paßt der Titel »Genie« nicht: »Conquistadores«, »Don Fadrique«, »Die Schweizer des Herrn von Tremouille«. Selbst wenn man für das erste Gedicht Columbus bemühen wollte, der doch aus dem Hintergrunde gar nicht hervortritt und mit dem Ethos des Gedichts nichts zu tun hat, die beiden andern bleiben anekdotische Schnurren, nur eben aus der im Cyklus dargestellten Zeit. Die Sache wird sich noch näher aufklären.

Richten wir unsern Blick jetzt von hier zurück zum Beginn der zweiten Hälfte des Gesamtwerkes, der sechsten Abteilung: »Götter«. Die historische Bedeutung des Cyklus war leicht zu erkennen: es war das Altertum, das hier dargestellt war, das griechische und das römische, und es war — das ist das sachlich Entscheidende — dargestellt von der Frage aus: wie hat sich die antike Menschheit zum Überweltlichen, zum Göttlichen gestellt? Ist das die Hauptfrage der Menschheit überhaupt, so ist sie es besonders für frühe Kulturperioden, in denen schlechthin alles von den »Göttern« abhängt. Und so folgen sich hier vor unsern Augen charakteristische Bilder aus der Sage, der Geschichte und dem Leben der beiden klassischen Völker, in deren jedem die Gottesvorstellung und die daraus abgeleitete Lebensauffassung und sittliche Forderung ihre Rolle spielen. Wie erscheinen Welt und Leben auf Grund der historisch voraussetzenden metaphysischen und metaphysisch-ethischen Vorstellungen, sub specie aeterni? und was ist davon für uns noch nachzufühlen? Wechselnde Antwort ist es, die die zusammengefaßten Balladen des Altertums geben: von den heiter-schönen oder grausen Antworten des griechischen Mythus an über die sublime Weisheit spätantiker Philosophen (»Thespesius«) und die Staats-Religion der klassischen Römer, welche den dunklen Heimatkult der alten Gallier besiegt, zu den bangen Zweifeln der Kaiserzeit und — der Erscheinung Christi. Mit seinem Wirken ist für Meyer das Altertum tatsächlich zu Ende, und an eine seiner schönsten symbolischen Handlungen wird sofort die verheißungsvollste mystische Vision des Glückes für alle, in ferner Zukunft, aber voll fester Überzeugung, geknüpft. Das Heil ist auf der Welt. In der historischen Welt.

Das Beste freilich nur erst als Idee. Die Botschaft »Friede auf Erden!« wird nirgends mehr überhört als im Mittelalter, einer Zeit fast des Kampfes aller gegen alle. Ausschließlich dem Mittelalter gelten die Gedichte der siebenten Abteilung. In ihr klingt das einmal ange-

schlagene Grundthema weiter, eben weil es des Dichters Grundthema war: das Verhältnis des Menschen zum Jenseitigen. Ja es tritt, dem supranaturalistischen Charakter des Mittelalters entsprechend und weil diese Geisteswelt unserm Verständnis wie dem des Dichters religiös doch noch näher liegt als die Antike, noch sehr viel eindringlicher in Erscheinung. Auf der andern Seite aber erscheint der Widerstand gegen die Beziehung auf das Jenseitige viel stärker, der von den naturhaften, unverbrauchten Völkern des germanisch-romanischen Mittelalters seit der Völkerwanderung ausgeht. Ein gewaltiges, irdischen Zwecken mit frischester Kraft nachjagendes Treiben entwickelt sich, neben dem brünstigen Streben nach dem Jenseits, in allen menschlichen Einrichtungen tausendfach mehr oder weniger mit jenem verbunden, ja oft in derselben Brust ihm eng benachbart: das ist der zugrunde liegende Sinn des seltsamen Titels »Frech und Fromm«. In ihm erscheint der für das Mittelalter charakteristische Gegensatz: »Fromm« ist alles, was von dieser unwerten Erde hinaufstrebt und den Schwerpunkt aller Dinge im Jenseits liegen fühlt; »Frech« alles, was den Schwerpunkt in sich selbst, in der robusten Kraft des Menschen fühlt und nun im Diesseitigen leidenschaftlich sich durchsetzen, herrschen oder genießen will. Die Frommen sind zahlreicher bei Meyer als die Frechen. Fromm in diesem Sinne ist König Ludwig IX., fromm die Ketzerin und der Mönch von Bonifazio, fromm handelt der Khalifensohn Scheherban und die beiden Sarazeninnen, die des Pilgers (»keine Sarazenin, eine Christin«) und die künftige Mutter Thomas Beckets; fromm gesinnt ist der verzeihende Kaiser Otto und seine Mutter Mathilde, aber auch der Baukünstler des Münsters, ein »frommer Meister«, wenn es je einen gab. »Frech« in diesem Sinne sind oder handeln alle, in denen die weltfreudige Seite des Mittelalters, die neben der asketischen so stark entwickelt war, zum Ausdruck kommt. »Frech« ist Thibaut von Champagne mit seiner weltlichen und weltfreudigen Auffassung der Kreuzfahrt, frech der Kampf der Leidenschaften im »Mars von Florenz«, frech die drei gemalten Ritter und die Gedanken des Königs René. Gerade das Zusammenstehen dieses Gedichts mit dem vorhergehenden »Der Tod und Frau Laura« liefert ein Beispiel für die »fromme« und die »freche« Auffassung einer und derselben Tatsache, nämlich des Todes (auch wenn er in dem zweiten Gedicht nicht die Hauptsache ist). Öfter erscheint aber auch das Weltliche dem Geistlichen, das »Freche« dem »Frommen« beigemischt in Institutionen oder Persönlichkeiten. Und das ist sicher das noch Wichtigere: noch unreife religiöse Auffassung des Mittelalters. Frech

und Fromm ist sicherlich die primitive Vorstellung vom Christentum, die der ganzen Institution des Königreiches Jerusalem zugrunde liegt und seine bekreuzten Krieger erfüllt im »Berg der Seligkeiten«: frech ist der Beisatz von Leidenschaft auch bei so manchem auf das Jenseits Gerichteten, beim Mönch von Bonifazio, bei der Kaiserin Agnes, die nach blutigster Rache sich durch Geißelung und Klostergründung dem Himmel nähern, »den zarten Heiland minnen will« und nicht ahnt, daß sie der Liebe mangelt. Tragische oder wehmütige Ironie in der Historie, in allem irdischen Geschehen, ist ein durchgehendes Lebensgefühl Meyers. Freches und Frommes mag sich, anders gewendet, im Schwarzen Prinzen treffen, der, dem wilden Kriegshandwerke hingegeben, schwermütig-gefaßt seines frühen Endes harrt, infolgedessen gar nicht die Möglichkeit kennt, sich, auch im Sieg, zu überheben (wie Meyer in der Vollendung selbst), und in Kaiser Friedrich II., dem weltklugen Herrscher, der nach seiner eignen Art sterben will, d. h. pantheistisch in die Natur zurückkehren.[1])

Übersehen wir nun nicht: in »Frech und Fromm« geht Meyer von den Völkern der großen Wanderung aus und kommt über die Araber, das Heilige Land mit den Völkern der Kreuzzüge (bei denen die Staufer, gar nicht als Deutsche betont, erscheinen), die Franzosen, Italiener und Engländer zu den Deutschen hin. »Das Münster« zeigt uns den deutschen Baukünstler, am Ende des deutschen Mittelalters, etwa um 1480 (Spätgotik).

Im neunten Cyklus »Männer«, dem betont religiösen, der in der Reformation seinen äußern und innern Ausgangspunkt, seine Voraussetzung für alles Einzelne und sein Zentrum hat, geht Meyer von den Deutschen aus und kommt zu Spaniern, Franzosen und Engländern hin. Zeitlich und wahrscheinlich auch innerlich schließt das erste Stück dieses Cyklus, das Lutherlied, eng an das letzte Deutsche, was wir vorher vernommen hatten, das Gedicht vom Münster und seinem frommen Meister, am Ende des Mittelalters, an. Cyklus VII könnte, rein vom deutschen Standpunkt aus, unmittelbar zu IX hinüberleiten.

Zeitlich schließt aber auch Cyklus VIII, der Renaissancecyklus, an »Frech und Fromm«, an das Mittelalter an. Und wenn der 9. Cyklus

[1]) Was die grammatische Form des Titels betrifft, so möchte ich hervorheben, daß ich Frech und Fromm nicht substantivisch-maskulin (= Freche und Fromme) auffassen möchte, sondern als Adverb; daneben wäre auch die neutrale Auffassung: Freches und Frommes (nämlich: Gedichte, oder: in Gedichten) möglich. — Im gewöhnlichen Sinn: »— schlaue neben verwegenen, ehrgeizige neben beschränkten, fromme neben frechen Köpfen« Gustav Adolfs Page, S. 315.

bis 1675 geht, so reicht der ebenfalls in sich geschlossene und nach eignem Rechte lebende Cyklus VIII, wenn auch mit einem großen Sprunge, bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Schon daraus ist zu sehen, daß die einheitliche Entwicklung nach dem 6. Cyklus sich spaltet in zwei selbständige für sich berechtigte Ströme, in den 8. und den 9. Cyklus, die, unter sich gleichgeordnet, nur zusammen die neue Entwicklungsstufe der Menschheit repräsentieren. »Renaissance: Reformation, die Entstehung des modernen Menschen« wie Meyer, in nicht zu übersehender Ergänzung Burckhardts, einmal sagt. Aus dem Mittelalter geht die Renaissance als welthistorische Tat der Italiener, die Reformation, als Tat der Deutschen, im großen betrachtet gleichzeitig hervor.[1])

Ob auch gleich bedeutsam, gleich wertvoll — für C. F. Meyer? Das ist die Frage, und obwohl ich (z. B. nach gewissen Gesängen des Hutten, manchen Äußerungen namentlich im »Pescara« und Briefstellen) nicht zweifle, daß Meyer stets die Reformation für die noch bedeutsamere Tat hielt, in der Gedichtsammlung kommt keine klare Entscheidung zum Ausdruck. Was in ihren letzten Teilen zum Ausdruck kommt, ist gerade Meyers Problematik.

Im achten, dem Renaissancecyklus, formt sich Meyers ästhetische Wesenshälfte, die ohne starke Diesseitigkeit gar nicht denkbar ist, ihren Ausdruck; im neunten, dem Reformationscyklus, drängt seine sittlich-religiöse, das Jenseitige suchende Tendenz aufs Mächtigste nach Gestaltung. Und das Neben- und noch mehr Gegeneinander, der Kampf der beiden Tendenzen war ja, wie wir in der Einleitung gesehen haben, ein tiefer Wesenszug Meyers, eines seiner Hauptprobleme. »Frech und Fromm« haben immer in dem Dichter gleichmäßig gelebt und gerungen. Und so kommen wir hinter den Sinn, den die letzten drei Abteilungen und die erwähnte Spaltung nach der siebenten mit sich führen. Fromm ist die Reformation, vom Göttlichen her sich ableitend, an ihm sich haltend, an ihm sich bestätigend; frech die Renaissance, indem sie von sich aus, von unten, von der diesseitigen Erscheinung und der Menschenkraft aus das Über-Menschliche zu erfassen strebte; im Mittelalter gab es beides (vgl. das oben bei Besprechung des »Münsters« Gesagte). So legen sich wirklich, im großen betrachtet, Bestandteile des 7. Cyklus im 8. und 9. selbständig auseinander.

---

[1]) Italienische Renaissance und deutsche Reformation Pescara, S. 109. Italiens großes Verbrechen, S. 183: »Zwar es trägt die strahlende Ampel des Geistes, doch es hat sich aufgelehnt in der unbändigen Lust eines strotzenden Daseins gegen ewige Gesetze.«

Es handelt sich hier um Dinge, die nicht gepreßt werden dürfen, etwa gar in dem Sinne, daß Meyer in der Cykluseinteilung irgend etwas von logisch klappendem System hätte geben wollen. Was sich in den letzten Abteilungen ausdrückt, ist nichts anderes als das »nord-südliche« Problem, das, wie wir in der Einleitung gesehen haben, in so vielen Gestalten ihn sein Leben lang bewegte; hier in der Erscheinungsform der historischen und zugleich begrifflichen Zweiheit, die Meyer in hellen Stunden wohl als Ergänzung empfand: Italien, Deutschland; Renaissance, Reformation; von sich aus das Wesentliche der Welt, vor allem auch Gott, souverän ergreifen wollen, von Gott im Glauben sich ergreifen lassen und dann von ihm aus die Welt in Tat und Gedanken ergreifen; humanistisch-ästhetische, reformatorisch-ethische Weltansicht, wie er selbst sagt. Es liegt ja nicht so schlagwortmäßig einfach, daß man etwa mit den (ohnehin oberflächlichen und doch überschärften) Bezeichnungen »diesseitig« und »jenseitig« für die Cyklen VIII und IX, Renaissance und Reformation, auskäme. Selbstverständlich ist auch der Cyklus »Genie«, schon weil er von Meyer ist, weit davon entfernt, das Göttliche zu ignorieren. Enthält er doch die Michelangelo-Gedichte! Aber sehen wir sie, und auch die anderen, einen Augenblick an. Das Gedicht »Michelangelo und seine Statuen« läßt nichts erkennen von der Gnade Gottes und ihrem Ergreifen im Glauben (so mächtig beides auch in den Originaldichtungen Michelangelos selbst hervortritt); die ihm zugrunde liegende Anschauung ist von edelster antiker, rein menschlicher Grundlage aus zu begreifen. Auch die Selbstmordverse Giuliano Medicis im »Pensieroso« sind nicht »fromm«, sie sind heidnisch-antik gedacht, rein vom Menschen aus, nicht vom Göttlichen her. Am ersten möchte Michelangelo »In der Sistina« »fromm« erscheinen. Aber wenn er mit Gott spricht »bald wie mit einer allgewalt'gen Macht, bald wieder wie mit seinesgleichen schier«, wenn er mit Gott wie von Macht zu Macht verkehrt, wenn er den größeren Künstler herausfordert:

»Umfaßt, umgrenzt hab' ich dich, ewig Sein,
Mit meinen großen Linien fünfmal dort!
Ich hüllte dich in lichte Mäntel ein
Und gab dir Leib wie dieses Bibelwort.

Mit weh'nden Haaren stürmst du feurigwild
Von Sonnen immer neuen Sonnen zu,
Für deinen Menschen bist in meinem Bild
Entgegenschwebend und barmherzig du!

So schuf ich dich mit meiner nicht'gen Kraft:
Damit ich nicht der größ're Künstler sei,
Schaff' mich — ich bin ein Knecht der Leidenschaft —
Nach deinem Bilde schaff' mich rein und frei!

so ist dies Renaissancefrömmigkeit, charakterisiert humanistische Auffassung, die zunächst von sich aus zum Göttlichen hin will, und der es schwer wird, auf sich selbst verzichtend, sich Gott vertrauend zu überlassen.[1]) Michelangelo tut dies hier zum Schluß (letzte Strophe des Gedichts), aber doch nur, um den höchsten Begriff von sich, seine Idee zu erreichen. Das ist humanistisch; Luther wäre das ganz gleich gewesen. Die reformatorische Religiosität des »frommen« Cyklus »Männer« ist eine von Grund aus andere.[2]) Dasselbe gilt von der wenngleich zarten Christlichkeit Meyers.

---

[1]) In Michelangelos späten Sonetten spielt freilich nicht nur das Hinwollen zu Gott, sondern auch der Wunsch Ammezza mi la strada c'al ciel sale, Signior mie caro — seine große Rolle: aber es ist eben für Meyers Burckhardtisch gefärbte Renaissanceauffassung bezeichnend, daß er fast nur das Erstere, das trotzige Hinwollen zu Gott, betont, als das eben nach allgemein üblicher Auffassung eigentlich Renaissancemäßige!

[2]) Vollständig richtig sagt Michelangelo in der ersten Fassung:

In Fehle bin gealtert ich und Schuld,
An deinem Himmel hab' ich keinen Teil,
Als meiner schnöden Knechtschaft Ungeduld,
Mein brünstiges Verlangen nach dem Heil.

Ich stemme mich und kann mich nicht befrei'n,
Mein Herz ist feig und trotzig, trüb und wild. —
(Mie fiero ardor im zitierten Sonett an Vittoria Colonna und an vielen anderen Stellen.)

Dieser Zustand ist erst die Vorbedingung zu der unbedingten Hingabe an Gott im Glauben, wie sie Luther fordert, auch gerade nach den Worten Meyers:

— Ein Vöglein blickt zu ihm ins Grab [der Klosterzelle],
»Luthere«, singt's, »wirf ab, wirf ab!
Ich flattre durch die lichte Welt,
Dieweil mich Gottes Gnade hält.«

— Der Glaube, der den Zweifel bricht,
Der ew'gen Dinge Zuversicht — (»Lutherlied«, 9. Cyklus, Str. 2 u. 8)

Und wenn Meyer in Anlehnung an Michelangelos Sonett »Le favole del mondo m'hanno tolto« den Meister klagen läßt:

Statt zu erfassen in dem Wesen dich,
Ergriff ich dich, o Gott, an deinem Kleid,
Die Macht der Schönheit übermannte mich,
Und ich ermangle der Gerechtigkeit

Nun erst die andern Gedichte des Cyklus! Camoëns ist rein auf den Gegensatz Leben : Kunst aufgebaut, ohne alles Hineinziehen einer höheren Leitung (Pergolese kommt als Künstler des 18. Jahrhunderts nicht in Betracht), Cellini ist geradezu der Typus des auf sich beruhenden Renaissancemenschen, und wieviel mehr noch Cäsar Borja und Papst Julius II. Diese Herrschernaturen sind absolut heidnisch, in ihrem flammenden Ehrgeiz rein auf dieser Erde basiert, von einer Erdenhaftigkeit, die bei dem Papste sich bis in die echt renaissancemäßige heidnisch-antike Sprache geltend macht (Charon, Lemuren, Hades). Die einzige, die in dieser Renaissance der Verbrecher zur Welt der »Frommen« Beziehung hat, ist Atalante Baglioni in der »Seitenwunde«. Die andern sind so »frech« wie möglich.

Insofern passen endlich die Conquistadores, Don Fadrique und Herr von Tremouille mit seinen Schweizern ausnehmend in den Cyklus, in den sie auch historisch gehören. Nur von »Genie« zeigen sie nichts. Sie sind weder Künstler, noch Italiener, noch Genies. Sie sind nur Zeitgenossen — der Renaissance; als solche nur kamen sie hier hinein. Wohin hätte Meyer sie sonst bringen sollen? Ihrem Wesen nach hätten die drei lustigen, zum Teil burlesken, anekdotenhaften Romanzen gewiß weit besser zu den paar weltlich-leichtsinnigen und heiteren Gedichten von »Frech und Fromm« gepaßt, zu den Drei gemalten Rittern, zum Herrn René und zu Thibaut von Champagne, weit besser als hier unter die schweren und ernsten Dichtungen von den Künstlern und Gewaltmenschen der Renaissance — wenn eben nicht die historische Einteilung der Cyklen wäre, die zusammenfallen soll mit der gedanklichen. Es ist die einzige Stelle, an der der Zwang des Einteilungsprinzips sich geltend macht, die historische und die sachliche Bedeutsamkeit der Cyklen sich stoßen, die zweifache Bedeutsamkeit sich rächt. Die Unterbringung an dieser Stelle ist sachlich betrachtet eine Verlegenheitsauskunft, historisch ist sie freilich unbezweifelbar einwandfrei. Die Cyklusüberschrift »Genie« ist also nur a potiori, allerdings vom weit überwiegenden Teil zu nehmen.

Das Altertum (»Götter«) erscheint als vergleichsweise einheitlich, ungetrennt-natürlich, naiv empfindend, bis zu den religiösen Krisen der

---

so wird damit der schon im Mittelalter bekannte Konflikt, der während der Renaissance etwa in Petrarca und Boccaccio so typische Formen annahm und der sich im 16. Jahrhundert im Gegensatz zwischen der ästhetischen Richtung in Humanismus und dem Luthertum erneuerte, scharf bezeichnet. Es ist sicher, daß auch Meyer persönlich dieser Konflikt nicht fremd war; er wollte ihn ja im »Komtur« novellistisch gestalten.

Kaiserzeit und zum auftretenden Christentum; die beiden Tendenzen der so völlig anders gearteten Welt des Mittelalters, »Frech« und »Fromm«, setzen sich einzeln fort und entwickeln sich zu welthistorischer Bedeutsamkeit in der Renaissance und Reformation (»Genie« und »Männer«); dabei erscheint das religiöse Genie, von der tatkräftigen, sittlich wirkenden Seite genommen, unter den »Männern«, die Herrschernaturen der Renaissance, von der ästhetischen Seite genommen, ganz nach Burckhardts Anschauungen, bei dem künstlerischen »Genie«. Wohl bezeichnend für die Ideale Meyers, der persönlich, ganz im Gegenteil, als Künstler im höchsten Maße tätig — das war seine Männlichkeit —, als Religiöser mehr empfindend, fast etwas quietistisch war. An beiden Strebungen hat die Seele des Dichters selbst mächtigen Anteil. Ihr Nebeneinander ist eins seiner Lebensprobleme, wohl das tiefste, da das Verhältnis von Mensch und Künstler in ihm mit in jene oft gegensätzliche Zweiheit aufging.[1])

So liegt uns in der Reihe der vier Abteilungen nach dem Mittelstück »Liebe« in zusammenhängender Folge eine Geschichte der Kulturmenschheit in erzählenden Gedichten vor, vom mythischen Zeitalter der Griechen an bis ins letzte Drittel des 17. Jahrhunderts (Daxelhofen), ja darüber hinaus (Pergolese); ganz persönlich gesehen, von einem Punkte aus: wechselndes Verhältnis des Menschen zum Überweltlichen, und nach Maßgabe dessen zum Irdischen, im jahrtausendelangen Wechsel der großen abendländischen Kulturperioden; wie in einer Symphonie kommt für jedes, nach Meyers Auffassung, bedeutsamste Zeitalter, jedes bedeutsamste Kulturvolk der historische Moment. Und wie vortrefflich versteht er die verschiedenen Nationalitäten![2]) Auch sein Bedürfnis historischer Gerechtigkeit tritt stark heraus.[3]) Vollends erstaunlich ist es nun, daß es Meyer,

---

[1]) Wie bei so vielen der anderen deutschen »Renaissancisten«, etwa bei Geymüller, dem Freunde Burckhardts. Vgl. C. Neumann, Der Briefwechsel Burckhardts mit Geymüller, 1914, z. B. S. 22, 25, 42. Geymüller fand eine Lösung.

[2]) »Er gürtete sich damals [zwischen Lausanne und 1870] zum Lebenskampfe und entdeckte bei dieser Anstrengung die schlummernde Energie seines Charakters. Mit philologischen Studien setzte er ein. Er begann mit konzentriertem Eifer den Genius der Sprachen, die Seele der Nationalitäten zu erforschen. In ihren großen Schriftstellern und Geschichtskundigen lernte er sie lieben, kennen, vergleichen und fand auf diesem Wege die Fähigkeiten seiner eigenen Seele.« Betsy, S. 74.

[3]) Was Meyer seinem Verleger vom »Jenatsch« am 10. November 1866 schreibt, gilt auch von der Gedichtsammlung: »Alle Typen der damaligen Zeiten müssen vertreten sein, schon der historischen Gerechtigkeit wegen. So z. B. der protestantische Fanatiker neben dem katholischen« (Frey, Br. II, 14). Man sehe die 9. Abteilung.

bis auf einen einzigen Punkt, gelungen ist, ohne Zwang diese ganze, nur durch die Anordnung zustande kommende Kulturgeschichte, historische Kulturphilosophie, in Balladen zu entfalten, so daß jeder Cyklus, jedes Gedicht seine historische und seine gedankliche Bedeutung hat innerhalb des Ganzen; in schönster, abwechslungsreichster, beziehungsvollster Harmonie des nächsten Sinnes in der engeren Umgebung des Einzelgedichts wie in seinem Verhältnis zum Cyklus und zum Ganzen — und außerdem immer noch in der historisch richtigen Reihenfolge! Beide Kompositionsprinzipien jedesmal vereinigt! Es ist ein wahres Wunder der ordnenden Kunst, und ich wüßte ihm nichts Ähnliches an die Seite zu stellen.

Es ist die Geschichtsbetrachtung und das geschichtsphilosophische Denken eines Künstlers, der zu jeder Art von Rohstoff — und das ist ihm nicht nur der historische Stoff, sondern in höherer Ordnung auch wieder die Masse seiner geschichtlichen Gedichte — in keinem anderen Verhältnis stehen kann als in dem des massenordnenden Architekten zu seinem Material: die Geschichtsbetrachtung aber auch eines dichtenden Plastikers, dem im einzelnen jeder ans Licht tretende seelische Wert, auch gerade in der Historie, eine ausdrucksvolle Gebärde[1]) ist, eine Gebärde gewissermaßen des geschichtlichen Weltgeistes; dessen metaphysische Bedürfnisse aber gerade eben so groß sind wie seine ästhetischen und dem deswegen die ewigen großen Fragen unablässig im Herzen und auf den Lippen schweben. Diese Weltbetrachtung ist ebenso durch und durch religiös wie sie künstlerisch ist.[2])

Sie war es von Anfang an gewesen, auch in den Zeiten, in denen der Dichter noch nicht vermochte sie zu gestalten. »Was war denn im Grunde«, schreibt Betsy (S. 66), »die damals noch schlummernde Seele seiner Poesie? War nicht das rätselhafte Woher und Wohin seiner Per-

---

[1]) »— das Gesicht und die Gebärde meiner Zeit, den ganzen ausgelassenen Triumphzug des Jahrhunderts« Morone im »Pescara«, S. 76. »Gebärde der Zeit« Hohe Station (siehe oben).

[2]) [Bei Shelley:] »— Drei Sätze in ihrer Allgemeinheit einer unwahrer als der andere . . .: der Glaube an die ursprüngliche Güte des Menschen, an die absolute Schlechtigkeit der Gesellschaft, und ich weiß nicht an welche nahe bevorstehende Erlösung und ein unfernes glückseliges Millennium. Wer an eine langsame Arbeit, an einen mühsamen Fortschritt des Menschengeschlechtes und an ferne, nur annähernd erreichbare Ziele glaubt, befindet sich bei Shelley nicht nur im Reiche der Phantasie, sondern in dem des Irrthums« (Rezension von Druskowitz, Shelley; Frey, Br. II, 430). Vgl. »In einer Sturmnacht« und »Alle«. Historische Weltansicht eines trotz Allem Entwicklungsgläubigen, gegenüber Nachwirkungen Rousseaus.

sönlichkeit, wie sich wohl ahnen läßt, eine Qual auch seiner Jugend! Daneben aber stand ebenso aktuell die Frage nach dem Woher und Wohin der Menschheit, nach dem Berufe und der Entwicklung der Völker. Das war schon früh in jugendlicher Ahnung, das wurde später in bewußter Arbeit und blieb immer in lebendiger Gegenwart die innerste Quelle seiner Dichtkunst. Er bestrebte sich, der Lösung des großen Rätsels näherzukommen im Gleichnisse schöpferischer treuer Kunstvollendung. Er suchte den Menschen und die Menschheit so darzustellen, wie sie sich in seinem Geiste abspiegelten.« Und an anderer Stelle (S. 76): »Näher oder ferner bezieht sich seine ganze Lebensarbeit auf den größten Stoff des Künstlers: die geschichtliche Entwicklung der Menschheit. Er suchte die Ursache und die Erklärung der historischen Wandlungen in den historischen Menschen. Wo anders aber hätte er die menschliche Seele studieren können als in den Bewegungen seiner eigenen! Zu dieser Dichterarbeit befähigten ihn zwei Grundanlagen: der weite große Gedankenflug und die feinen seelischen Fühlfäden seines Wesens.«

Die Worte sind wie auf die Gedichtsammlung gemünzt! Hier paßt alles und jedes.

Ferner, eigne Worte Meyers: »Wenn ich die schöne Zeichnung der Berge mit dem Auge verfolge oder die Farben der Seen oder der Luft bewundere, ja nicht selten vor Bildern stehe, an denen kein Claude Lorrain etwas ändern dürfte, herrlichen Compositionen, wo Wege tief in den Mittelgrund hinaufführen und die eine blaue Firne sanft abschließt, Bilder, die eigentliche Typen des landschaftlich Schönen sind, so sage ich mir, daß derselbe Meister, der dies geordnet hat, auf dem ganz anderen Gebiete der Geschichte gewiß auch seine, wenn auch für mich verborgenen Linien gezogen hat, die das Ganze leiten und zusammenhalten.« An F. v. Wyß, Silvaplana, 27. Juli 1866 (Frey, Br. I, 65). Wie charakteristisch, dieses religiös motivierte Zusammenstellen der Geschichte mit der Landschaft unter dem Gesichtspunkt der linearen Komposition!

In imponierender Wucht und Fülle kommt die geschichtliche Seite von Meyers Weltanschauung in den vier Teilen der zweiten Hälfte zu schön gegliedertem Ausdruck.[1])

Das entspricht seiner Bildung, die eine ausgesprochen historische war. Hier liegt die Substanz seiner Kultur, das Gegenständliche daran, seine selbsterrungene, schwererworbene Meinung über das für alle ohne weiteres

[1]) »Die Kunst, persönliche Motive mit historischen Figuren zu lösen« Frey, S. 253.

Gegebene: das »Woher und Wohin der Menschheit.« Sein Persönliches, sein Leben als einzelner, Privatmann liegt in der ersten Hälfte. Denn »wo anders hätte er die menschliche Seele studieren können als in den Bewegungen seiner eigenen?«

Hier erblüht der Mikrokosmos seines privaten verschwiegensten Innenlebens, das Weben seiner Seele, fern von der historischen Welt, nur mit ihren eignen Problemen beschäftigt — die doch im Grunde die der Menschheit sind. Sie sind immer die gleichen ewigen, aber jetzt faßt er sie, wie sie sich einmalig, in seinem besonderen Leben spiegeln, unmittelbar; in der zweiten großen, der historischen Hälfte, mittelbar, in andern und dadurch erst in ihm. In Masken und durch Masken zu sprechen war diesem scheuen und vornehmen Menschen immer das Gemäße: Nicht nur im Sinn eines bloßen Sichversteckens; nein im Sinne Goethes, einer strengen Objektivierung, um der großen Tatsachen willen, die tausendmal wichtiger sind als das Subjekt — mag das aufmerksame Auge auch hier und da die Spuren seiner Hingebung am fertigen Gebild entdecken.[1]) Die Anordnung der beiden großen Sammlungshälften wiederholt des Dichters Leben: vom Persönlichen zum Sachlichen, von Gefühl und Beschaulichkeit zur Tat. Da ist der menschliche Makrokosmos, die Historie, streng aufgerichtet, ein ernster Tempel, doch von der Figur der Hoffnung bekrönt; hier Natur und sein täglich-eigenstes Selbst.

Und auch dies entfaltet sich in denselben großen viermal sich gliedernden Sätzen, in demselben Rhythmus. Der »Vorsaal« — dem Ganzen geltend — führt nur ein: nachdem uns der Dichter seine nun einmal mit ihm geborene Natur, gewissermaßen als Vorbedingung vorgeführt hat, gleich darauf aber in tiefsittlichem Kunstgelöbnis gezeigt, was er aus seinem eignen Rohstoff machen will und schon gemacht hat, können wir ahnend ermessen, was es alles in diesem Leben geben wird für uns, an Gedankengehalt und Empfindungsfülle: von der Kunst werden wir hören, von Tod und Leben, Tod und Liebe, Leben und Dichtung. Und erfüllt es sich nicht so?

Da empfängt uns das bunte Reich der »Stunde«: der Dichter erscheint uns als wechselndes, bewegtes Wesen, umgetrieben und doch

[1]) Das »unaufhaltsame Ringen der Menschheitsseele nach Verkörperung von Wahrheit und Gerechtigkeit im Spiegel der Dichtkunst zu zeigen« hält Betty (S. 246) für die »Dichteraufgabe«: sicherlich ganz im Sinne ihres Bruders, aus dem heraus sie immer spricht, und nirgends mehr als an solchen Stellen.

auch getragen vom flutenden oder wehenden Element der Zeit. Im Wechsel der Jahreszeiten, der Lebenszeiten tritt alles das an uns heran, was der für alles Irdische zu tiefst charakteristische Wechsel der Dinge an Problemen für die Seele zubereitet. Jugend und Alter und wieder Verjüngung: die Wald- und Seefahrten, die für die Jugend gerade dieses Menschen so bezeichnend waren, der Frühlingswind, den er so sehr liebte, die schweren Mitternächte voll religiösem Kampf und Trost, die Gänge über Sommerfelder und die Ernte, mit dionysischer Lust und Gewittergefahr geladen, Symbol des Lebens, die Beruhigung am Abend, wenn die Wolken friedlich in den Himmel hinein segeln, des Dichters Stern erstrahlt, die Heimatsglocke läutet und an die ewige Ruhe denken läßt — wenige große Schläge gegen die vielen kleinen menschlichen Herzschläge des Tages. Aber auch wieder die Unruhe des Lebenstages, der »Wanderfüße«, die immer noch mit ihm fort wollen, wer weiß wohin? die ungestüme Naturlust, die ihn drängt, sich in die reifende Traube dionysisch hineinzuträumen, jung, lebens- und liebedurstig, wie die Traube über rotem Munde hängt — und die Erkenntnis: ewig jung, ewig schön ist doch nur die Sonne — sie übersteht allen Wechsel der Jahreszeiten. Winterschnee und -eis zwingen zu schmerzlichsüßer Reminiszenz, zu düsterer Einkehr in sich selbst — bin ich noch derselbe? Aber die Jahreswende ist vor allem ein Anfang, nicht ein Ende. Das Heute altert, erschreckend schnell. Aber der Einbruch der Nacht zeigt, wie die Sterne, ewige Gesetze: sie sind es, die Dauer im Wechsel verbürgen.

Diesem Leben, das so, wie es sich im zweiten Cyklus darstellt, ganz ein Leben in der Heimat ist, würde ein wesentlicher und gerade für diesen Menschen entscheidend kennzeichnender Bestandteil fehlen, wenn nicht das Verhältnis zur heimischen Bergwelt, ein fast lebenslang dauerndes Verhältnis, zu umfangreicher Darstellung gelangte.[1]) Läßt jedoch im Cyklus der wechselnden Stunde trotz aller späten Redaktion im einzelnen und Anordnung im ganzen sich noch oft genug spüren, daß dies dichterisch gestaltete Leben großenteils ein Jugendleben war, und eines in dem heftige, wenn auch verhaltene Leidenschaften eine Rolle spielten — darum ist hier das Meiste an direkter Lyrik — so erscheint die Darstellung der Bergexistenz von vornherein stark unter das Gesetz der Erinnerung gestellt (»Der Reisebecher«). Von den Jugendfahrten in die Berge sehen

[1]) Die »Alpen, die ja am Ende mein Eigentum = meine Heimat sind und denen ich ohne Vergleich meine glücklichsten Tage verdanke« 18. September 1884 an Louise von François (Briefwechsel, S. 153).

wir nichts, wir hören nur einmal davon (»Fiebernacht«). Es sind, der biographischen Wirklichkeit entsprechend, Bergfahrten eines Mannes, die uns dargestellt werden; eines vollkräftigen und eines schon alternden. Die Gefühle und Reflexionen, zu denen die Berge anregen, sind durchweg sehr ernste. Schlechterdings so gut wie alles im Hochgebirge stimmt ihn zur Lebensbetrachtung unter dem Zeichen der ewigen Mächte, der gleich rätselhaften: Leben und Tod, und man hat den deutlichen und zum biographisch Bekannten stimmenden Eindruck, daß Meyer die Stille und die reinere Luft der Höhen aus einem tiefen Lebensinstinkt heraus gerade deswegen immer wieder so beharrlich suchte, um die Kontemplation, die ihm Bedürfnis war, unter den günstigsten Umständen, fern von der Stadt, reifen und sich abklären zu lassen. Unter den Eindrücken der Größe, Reinheit und Erhabenheit sollte auch seine Seele Größe, Reinheit und Erhabenheit gewinnen als in ihrer eigentlichen Lebensluft. Dem entspricht Inhalt, Gehalt und Haltung fast aller Berggedichte, und überall ist es ein höherer Standpunkt, von dem die Dinge angesehen werden. Die hohe Freude an den Bergen ist großenteils, vom Physischen abgesehen, ein Gefühl der Erlöstheit von allem Kleinlichen, das schon an sich dieser Seele, die stets die Größe als ihre Heimat suchte, die größere Himmelsnähe, Gottnähe verbürgte. Das Naturgefühl, durchaus ästhetisch auf religiösem Grunde, ist ganz unnaiv, gleichwohl von der größten Echtheit. Nur Jugendliches ist ganz und gar nicht vorhanden. In die Vergangenheit wird gern zurückgeschaut — schon meldet sich der historische Dichter — Vergänglichkeit streitet, meistens siegreich, mit den starken Eindrücken des augenblicklichen Lebens, und schier erschreckend oft tritt der Tod in Sicht; mit der Ruhe der Natur betrachtet, nur einmal im Jubelsturm der Naturentzückung herbeigewünscht.

Bei weitem mehr unmittelbare Hingebung an die Gegenwart, den Moment, wenn nicht reflexionsfreiere, so doch frischere Hinwendung zu dem Gegebenen finden wir im Cyklus »Reise«, dem man die festliche Hochstimmung, wie sie Meyers Auffassung vom Reisen entsprach (vgl. »Das Ende des Festes«), sehr wohl anmerkt.[1]) — Bedenkt man, daß

[1]) »Viele nachhaltige Reiseeindrücke, deren stärkster, neben der unwiderstehlichen Anziehung meiner heimischen Schneeberge, die alte Kunstgröße und der süße Himmel Italiens war.« (»Mein Erstling«, Deutsche Dichtung XI, 7. Heft. Januar 1891; Frey, Bd. II, S. 518.) In einzelnen Cyklen tritt dem Stoffe gemäß mehr das Nordische, in andern mehr das Südliche hervor: I gemischt, II nördlich, III nördlich, IV südlich, V wesentlich nördlich, VI südlich, VII gemischt, VIII südlich, IX nördlich (Stoff und Geist).

»In den Bergen« Meyers Naturreisen, dieser Cyklus aber seine Kulturreisen umfaßt, so erhält man ein sehr wichtiges Charakteristikum: für diesen kulturerfüllten Menschen war, trotz aller persönlichen Neigung zum Eremitenleben, alles Flüchtens in die Einsamkeit der Hochgebirgsnatur, die Berührung mit der Kultur, namentlich der früheren, mit den menschlichen Werten, das ohne weiteres Gegebene, dem er sich viel leichter vergleichsweise naiv, jedenfalls viel jugendlicher gegenüberstellte als der Natur; das ihm auch als Künstler wohl noch mehr zu sagen hatte. Kultur ist ihm doch das Gewohntere. Und noch ein anderes: im Norden, in den heimischen Bergen grübelt er, im Süden (»Reise«) fühlt er sich freier, lebt er mehr sinnlich unmittelbar — darin besteht die Wirkung der Südlandsreise auch für ihn. Hier treffen wir stofflich (wenn wir vom »Vorsaal« absehen) zum ersten Male auf den südlichen Bestandteil seiner Innenwelt, und er ist äußerst wichtig; ohne die lebendigen Werte von Rom und Venedig, ohne Kunst, Seele und Natur des Südens, die doch ganz deutsch aufgefaßt und eingedeutscht, d. h. vor allem mit Gemüt aufgefaßt, und also wesentlich verändert sind[1]), wäre seine Welt nur halb und seine »große« Kunst wäre vermutlich gar nicht.

Schon haben wir uns den sachlichen, überpersönlichen Werten der Kultur Meyers, der Kunst und Geschichte, mehrfach genähert, uns von der ganz einzelmenschlich empfundenen »Stunde« entfernend, wenn auch das Persönliche dabei noch immer kräftige Betonung fand: da führt uns der Cyklus »Liebe« erst recht ins Allerpersönlichste, ins innerste Gemach des Tempels herein.

Hier herrscht, als in einem rechten Allerheiligsten, mystische Dämmerung, insofern als hier alle irdischen Beziehungen möglichst verwischt (schon durch die verwirrende Anordnung verwischt) sind; und zum Überfluß ist noch eine Warnungstafel aufgestellt: »Hier ist alles nur symbolisch zu nehmen! irreales Spiel!« Das freie Schalten mit dem Lebensstoff gewinnt da, wo der Lebensstoff dem Dichter menschlich am nächsten liegt, das allergrößte Maß von Freiheit — von äußerer Freiheit; ein sicheres Zeichen von wohltuendem Mangel an innerer, in dem Sinne, daß der Dichter sich dem hier dargestellten Leben noch eng verbunden fühlt, so sehr er auch bei den einzelnen Gedichten schon das Leben stilisiert hat. Beides, die Freiheit wie die Unfreiheit hierbei, ist für Meyer äußerst

[1]) Das sollte man bei allen Erörterungen doch nie vergessen: das Italien unserer Künstler und Kunstverständigen hat mit dem wirklichen Italien meist nur den Ausgangspunkt gemein. Das wirkliche können wir wohl nur ahnen.

bezeichnend; sein künstlerisches Verhältnis zur Außenwelt behielt immer etwas Problematisches für ihn; aber wie sympathisch ist diese vornehme Scheu, auch wenn sie einer gewissen Befangenheit, angeborenem Mangel an sicherer Selbstdarstellung entspringt!

Was hier mit einem überstarken und deshalb etwas unnatürlich ausfallenden Gestus der Zurückhaltung als durchaus irrelevant hingestellt wird, ist das Wichtigste und enthält das Tiefste. Hier ist der Mittelpunkt der Persönlichkeit. Meyer muß das Gefühl gehabt haben, hier sehr offen gewesen zu sein, und er ist es, mit seinem Maße gemessen — aber wie verhalten ist auch hier das Meiste, verglichen mit der Bekenntnisfreude, ja Bekenntnisbrunst anderer Lyriker! Unmittelbarerer, aber auch schamloserer. Am offensten spricht er die Gefühle gegenüber seiner Mutter aus: sie ist verstorben; dann die der Schwester geltenden: sie umfängt ihn, anfänglich und langhin, ruhig-selbstverständlich, wie ein immer vorhandenes Element. Im eigentlich Erotischen hält er fast immer an sich. Leidenschaftlich beredt wird er nur gegenüber der Verstorbenen (Clelia-Cyklus) und der ihm tragisch Entschwundenen, sei es auch die Schwester (»Laß scharren deiner Rosse Huf«, »Dämmergang«, »Die tote Liebe«), und dann ists überwältigend; dann klingt sein Ruf wie der zerreißende Schrei des Waldvogels in der Nacht. Das ist Jugend! noch des reifen Mannes. Tragik der Jugend, deren »Dumpfheit« auch dem geglättetsten Gedicht dann und wann noch anzufühlen ist, immer noch blutendes Jünglingsherz! Aber eingerahmt wird dieses Liebeleben — in der Anordnung des Cyklus, in dessen Mitte die Cleliagedichte stehen — durch die Gedichte an die Braut und spätere Gattin: und diese atmen die ruhige Zuneigung und Liebe des längst gereiften Mannes. Von Leidenschaft ist hier nichts zu spüren, nur von tiefgestilltem Glücksverlangen des bis dahin Halben und Einsamen, leisem Schmerz über die versäumte Zeit (»Zwei Segel«, »Ihr Heim«, »Liebesjahr«, »Weihnachten in Ajaccio«); wo der direkte Ausdruck der Empfindung sich herauswagt, in der Bräutigamszeit, wird es leicht unbedeutend (»Unruhige Nacht«, »Schneewittchen«). Der Poesie stand dieses tiefe Glück ferner. Auch diese Abteilung durchwaltet, geräuschlos-unsichtbar, aber immer da — der Tod; und nicht nur im Cleliacyklus. Wo die Liebe am höchsten, ist er am nächsten (»Der Kamerad«); Tod und Liebe kann Meyer niemals lange trennen.

Mit diesem Cyklus, dem Herzpunkt des Ganzen, ist die innerste und letzte der Lebensmächte bezeichnet, die den werdenden Menschen geformt haben: der Wechsel des Lebens, das Leben in den hohen Bergen, der

Süden, die Liebe, und die am verschwiegensten und stärksten. Der private Einzelmensch, der Mensch der Lyrik sozusagen, ist im Dichter fertig; der Teil seiner Weltansicht, der aus seinem eignen Erleben und Schicksal stammt. Es fehlt noch der, den er aus der Menschheit als Ganzem zieht, der objektive zum subjektiven: der historische. Und der entfaltet sich, wie wir gesehen, in der grandiosen Entwicklung des gesamten zweiten Teils der Sammlung in majestätischer Symmetrie mit dem ersten. Jetzt wird erzählt . . Balladen! Bisher kam nur vor, was für ihn allein da war; von da an, was für ihn ebenso da ist wie für die andern, für die andern wie für ihn. Auch dies natürlich in der individuellen Auffassung der Persönlichkeit, die alles auffängt — und mit geheimer persönlichster Sympathie.

Und so liegt am Schlusse die weite Innenwelt des Dichters vollständig ausgebreitet da. Die Einleitungsverse von der »Fülle« hatten nicht zu viel verheißen.

Schon darin liegt ausgesprochen, daß eine solche Gedichtsammlung, als Frucht eines ganzen Lebens, nur ein Werk vorgeschrittenen Lebensalters sein kann. Aber auch die ganze Art der Anordnung zeigt den alten Mann: das »Hineinverstecken«, wie es in anderer Art auch der alte Goethe liebt, das bloße Andeuten innerer gegenseitiger Bedeutsamkeiten, wie es so oft für den Altersstil großer Künstler, Rembrandt, Beethoven, Goethe, bezeichnend ist. Vom Altersimpressionismus zwar, dem eines Rembrandt etwa, ist Meyer entfernt; er legt noch Wert auf das Einzelnste. Aber ihre Wirkung tut die gleiche Ursache auch bei ihm. Auch er blickt auf das Ende: daher die in der Anordnung besonders auffallende Stärke der Betonung von Tod und Vergänglichkeit, mochten sie auch sein ganzes Leben lang ihm vorgeschwebt haben. Die sinnvolle, geladene Gedrängtheit des Ganzen, wie des sprachlichen Ausdruckes freilich, die bei so vielen Altersstil ist, da sie keine Zeit mehr vor sich sehen, ist bei ihm vor allem Folge des Michelangelesken Stilprinzips. Aber hatte er dies nicht erst in sehr gereiftem Lebensalter sich erworben?

Die Komposition als architektonisches Kunstwerk

Überblicken wir jetzt, vom kunsttechnischen Standpunkt aus, was vor uns liegt. Es sind 228 (+ 1) Gedichte, nach bestimmten Gesichtspunkten im großen geordnet und außerdem im einzelnen durch übergreifende Gemeinsamkeiten zusammengehalten, so daß außer den neun großen Gruppen (Abteilungen, Cyklen) überall kleinere sich darbieten. Endlich finden sich außerdem noch, zum Teil innerhalb dieser kleineren Gruppen, Überleitungen und Verbindungen zwischen einzelnen Gedichten, teils mehr innerlicher (hauptmotivischer oder gesamtstimmungsmäßiger), teils mehr äußerlicher (einzelmotivischer, auch wörtliche Anklänge benutzender) Art, die die denkbar kleinste Gruppe, die von zwei Gedichten, zu bilden geeignet sind, aber auch, indem das zweite Glied wieder als ein erstes aufgefaßt werden kann, eine neue, kleinste oder größere, Gruppe anschließen und so, wie ein weitergehender Feston, ganze Guirlandenreihen von Gedichten herstellen. Da nun die Anzahl der Gedanken und Motive des Dichters ebenso wie die seiner Behandlungsmöglichkeiten bei allem Reichtum keine unbeschränkte ist, so ist von vornherein die Wahrscheinlichkeit sehr groß, daß viele Gedichte unter irgend einem Gesichtspunkt zueinander passen werden wie geschliffene Edelsteine, die man mit den verschiedensten Facetten aneinander legen kann; und da der Dichter, bei relativ begrenztem Stoff, eine, wie aus seinen Werken hervorgeht, erstaunliche assoziative und kombinatorische Begabung besitzt, so ergibt sich eine so überwältigende Fülle von Möglichkeiten der Zusammenstellung, daß es ihm leichter werden mußte, zusammenzustellen — denn es wimmelte ja von Ähnlichkeiten; und auch schwer — denn die Ähnlichkeiten, und mit ihnen die Kompositionsmöglichkeiten, konkurrierten ja um die größere Geltung. Er war also genötigt, auszuwählen, eine Möglichkeit der andern vorzuziehen; und in einigen, besonders deutlich zweiseitig gearteten Fällen konnten wir noch jetzt die zwei oder mehr Möglichkeiten sehen, wohin die Gedichte hätten gestellt werden können.

Wenn ich immer im wesentlichen von denselben großen Ideen und Stimmungen erfüllt bin, zu deren Ausdruck ich, da ich kein universaler Dichter, kein Goethe bin, eine begrenzte Anzahl poetischer Mittel zur Verfügung habe, so wird es selten sein, daß ich mehrere Gedichte hervorbringe, von denen nicht die meisten irgendwie und auf verschiedene Weise mit einer Schnittfläche aneinandergebracht werden können oder sich sozusagen von selbst aneinander drängen, ohne daß ich mir über alle Gründe dazu vielleicht selbst ganz klar bin. Durchgehende Gedanken und Motive, mehr oder minder ähnlich gewandt, und infolgedessen entsprechend ähnliche Assoziationen und Assoziationsmöglichkeiten durchziehen eben latent das ganze lyrische Werk, wie sie mein Innenleben durchziehen, noch bevor etwas wie eine künstlerische Konzeption Wort geworden ist, und die Schwierigkeit liegt für den Dichter viel mehr im Auswählen, als etwa im Herausfinden des Verwandten. Es ist eben sozusagen alles miteinander verwandt.

Da aber alles miteinander verwandt ist, so ist dem Dichter sicherlich nicht einmal alle Verwandtschaft zum Bewußtsein gekommen. Es ist sehr möglich, daß ihm manche der Ähnlichkeiten, wie sie der aufmerksame Leser konstatiert, mitunter nicht oder nicht voll bewußt wurden, sondern daß sie vielmehr allein, oder, wie meist, in Unterstützung anderer, ihm wichtiger erscheinender (also voll bewußt gewordener) Ähnlichkeiten oder sonstiger Zusammenhänge dahin wirkten, die Bindung herzustellen. Das sind mithin Ähnlichkeiten zweiten oder dritten Grades, deren Wirkung der Dichter gespürt haben mag, ohne sich über die Ursachen völlig klar zu sein.

Die schon öfter gestreifte Frage der Bewußtheit ist aber damit nicht erledigt. Sie ist zweiseitig.

Ich will meine Ausführungen keineswegs so verstanden wissen, als ob Meyer neben den ganz klaren alle diese nicht selten verborgenen oder halbverborgenen Beziehungen dem Leser hätte zum Bewußtsein bringen, sie also in die bewußt werdende Kunstwirkung einbezogen wissen wollen.

Davon kann wohl nicht die Rede sein. Vieles zwar wollte Meyer gewiß zum Bewußtsein bringen, wie (oder ungefähr wie) es ihm bewußt war: die schöne Anordnung der Cyklen, Zusammengehörigkeit von Gedichten in einzelnen Gruppen, auch wohl viele Einzelzüge der Verwandtschaft; anderes mochte er wohl nur virtuell zum Bewußtsein kommen, d. h. wirken lassen: der Leser sollte ein angenehmes Gefühl von Harmonie, Fortgang, der ihn weiterschaukelte u. dgl., verspüren, ohne doch

genau zu wissen, woher das kam. Genug, wenn der Dichter das wußte. Auch in dieser Hinsicht hat Meyer gewiß, nach Art der Künstler, »allerlei hineinversteckt«. Das Publikum soll die künstlerische Wirkung verspüren, ohne die Ursache zu kennen; die ist »Technik«. Und wieder von anderem ist zu glauben, daß Meyer selbst nicht davon wußte. Das sind jene Assoziationen, die unwillkürlich bei der Anordnung mitgewirkt haben, um so leichter, als sich, bei nicht allzu großer Anzahl der Motive, das Gleichartige und Benachbarte eben immer wieder darbot und Meyers Geist sich unter Umständen ganz von selbst immer wieder in denselben, gewohnten Bahnen der Response (in Kontrast, Parallele usw.) erging; und dieses Unbewußte unter soviel Bewußtem ist vielleicht das psychologisch Reizvollste. Der Einwurf also, Meyer habe diese oder jene Wirkung durch Anordnung nicht beabsichtigt, nichts von ihr gewußt (der Dichter habe dies oder das »nicht gewollt«), würde nichts beweisen. Auf bewußte Absicht des Dichters kommt es hier nicht im letzten an. Für solche Fragen ist der Autor nicht höchste Autorität, wie es denn überhaupt kein allgemein verbindliches oberstes Tribunal für solche Dinge gibt. In jedem wahren Künstler wirkt die Kunst über ihn und sein bewußtes Teil hinaus.[1]) Wenn die Wirkung auf kunstempfindliche Naturen da ist, so ist (in solchen delikaten Fällen) die künstlerische Tatsache da, und von ihr aus kann dann nach den Gründen geforscht werden. Da mögen sich dann Schaffensgesetze dieses Dichters, d. h. Wesensgesetze dieses Menschen, ergeben, von denen er selbst nichts wußte[2]) (ohne daß ich das etwa im allgemeinen von Meyer behaupten möchte); sie sind aber deswegen doch da.

[1]) Etwas anderes ist es, aber nicht unverwandt damit, wenn Betsy Meyer (S. 245) meint: »Dieses letzte Werk [Vinea] war erst begonnen und noch nicht zu dem Grade der Vollendung gediehen, wo es angefangen hätte, aus sich selbst zu leben. Es hat die Stufe nicht erreicht, wo eine Dichtung, aus eigenem inneren Triebe wachsend, zur Fülle gelangt [sicher Nachklang C. F. Meyerschen Sprachgebrauchs!] und emporsteigend den Dichter mit sich emporhebt.«

Gibt es etwas derartiges vielleicht auch für das Kunstwerk der Anordnung? So, daß deren innere Gesetzlichkeit, als sich entfaltende Blume der Schönheit empfunden, den Dichter selbst enthusiasmiert und ihn mindestens das Richtige leichter und glücklicher finden läßt? Ich möchte es glauben.

[2]) Vgl. Angela Borgia, S. 106: »Meister Ludwig [Ariost] trug auf der Tafel seiner offenen Stirn das sittliche Gebot geschrieben, doch allerlei lustiges und luftiges Gesindel tanzte über die helle Wölbung und hauste in den dahinter liegenden geräumigen Kammern, ohne daß der Dichter selbst seine Miether alle recht gekannt hätte.«

Wie sehr nun Meyer das Grundsätzliche an dem ganzen Vorgang, die sachlich andere Wirkung — um zunächst davon zu sprechen — eines Komplexes als die vereinzelter Gedichte bewußt war, wie hoch er infolgedessen das Prinzip der Anordnung schätzte und wie energisch er es angewandt wissen wollte, zeigt schlagend seine Kritik der Anordnung gewisser Kellerscher Gedichte, Keller persönlich gegenüber, in seinen »Erinnerungen an Gottfried Keller« (bei Frey, Br. II, 515f.): »Da ich einmal äußerte, religiöse Fragen hätten mir viel zu thun gegeben, rief er: »Und mir erst!« »Die ewigen Dinge sind uns doch wohl unzugänglich«, meinte ich. Er gab es nicht zu, noch verneinte er es. »Ich hätte einen Wunsch,« fuhr ich fort, »wenn ich es sagen soll. Nichts ist inniger und verlockender als Ihre Vergänglichkeitslieder: sie verzichten aus Bescheidenheit auf ein Jenseits. Das ist aber wohl doch eher ein Gefühl, ein Instinkt, als ein erwiesener Satz. Und da liegt es mir nun nicht recht, daß Sie, bei Ihrem ungeheuern Einfluß, statt die Geister nach Ihrer Gewohnheit frei zu lassen, Ihre Sterblichkeitslieder wie zu einem Glaubensbekenntnis zusammenstellen. Es wäre leicht zu helfen. Sie dürften nur diese süßen Stimmen als ebenso viel Stimmungen durch die ganze Sammlung verteilen . . .« Da brach ich ab, denn er machte ein mißmutiges Gesicht.«

Also: Zusammengestellt werden die Gedichte als Bekenntnis wirken und die ganze substantielle Wichtigkeit eines Komplexes erhalten, durch das ganze Buch verteilt werden sie als flüchtige Stimmungen erscheinen, mit mehr persönlicher denn sachlicher Wirkung (und mithin in einem Falle, wie dem vorliegenden, nicht imstande sein, dem Leser eine ihm fremde sachliche Meinung aufzudrängen, etwas Schreckliches für Meyer, in sprechendem Gegensatz zu Keller). Damit ist gesagt: Anordnung macht etwas anderes aus den Dingen — ohne sie doch in der Tiefe zu verändern. Sie erscheinen in einem andern Lichte, indem von der Umgebung Licht auf sie fällt und ihr eignes Licht modifiziert. In der Anordnung besitzt der Dichter ein gleichsam unsichtbares Mittel, die allgemeinen und die speziellen Eigenschaften eines Gedichts, je nachdem, welche er dafür angesehen wissen will, mit beliebiger Stärke der Betonung gegeneinander abzuheben; und er hat es in der Hand, wie weitgehenden Gebrauch er davon machen will: ob er vielleicht rein durch Anordnung bis hart an den symbolischen Doppelsinn gehen, etwa auch bloß eine symbolische Beziehung kurz aufleuchten lassen will; oder ob er nur die einfache Bedeutung des einzelnen durch Abschattierung steigern oder endlich innerhalb

eines größeren Ganzen nichts als eine anmutige, dabei vielleicht sinnvoll spielende Abwechslung durch gegenseitige Beziehung herzustellen beabsichtigt. Am wohlsten wird manchem Dichter sein, wenn er tiefere Heraushebung des einzelnen Gedichtwertes mit organisch wertvoller Einreihung in das übergeordnete Ganze einer Gedichtkette durch Anordnung vereinigen kann.

Und haben wir diese Erkenntnis, diese Fähigkeiten nicht auf Schritt und Tritt bei Meyers Gedichten in Wirksamkeit gefunden?

Nirgends so stark wie in den Lenzgedichten des Cyklus »Stunde«. Hier war es fast zu einem förmlichen Doppelsinn gekommen: Verjüngung der Natur — späte Verjüngung des gealterten Dichters. Gedichte, die zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden, ursprünglich gar nichts damit zu tun gehabt, nichts als den einfachen und ewigen Sinn des Lenzliedes in sich getragen hatten, ja solch ein Gedicht wie »Das tote Kind«, das ohne jede äußere Veranlassung durch Abspaltung aus einem andern (Urform des »Glöckleins«) entstanden war und nur eben jungen Lenz und frühen Tod in sich enthielt, hatten der vertiefenden Symbolik des neuen Zusammenhanges dienen müssen. Meyer hat seine »Gelegenheitsgedichte« weggelassen: »Stunde«, das sind seine eigentlichen Gelegenheitsgedichte, das ist die Kasualabteilung bei ihm. Ketten genau entsprechender Art, in gleicher Betontheit, in denen die Gedichte durch Anordnung noch einen andern Sinn bekommen, als sie allein und ursprünglich hatten, haben wir sonst nicht angetroffen; wohl aber längere oder kürzere Reihen mehr oder weniger lückenloser Gedanken- und Gefühlsentwicklung, in denen der in keiner Weise beeinträchtigte, vielmehr oft noch gehobene Sinn des einzelnen und der Sinn des Ganzen nebeneinander bestanden oder anmutig ineinander spielten. Überall trafen wir sinnvolle Gruppenanordnung in größeren oder kleineren Sinnesgruppen, und diese Gruppen stellten die einzelnen Bauglieder dar, nach deren Eigenart sich der Aufbau des jeweiligen Cyklus individuell charakteristisch bestimmte, und die Richtung des einzuschlagenden Weges durch diesen Bauteil hindurch. Beziehungslinien setzten eine Architektur zusammen. Daß so oft Kunst am Anfang, fast stets Tod und Vergänglichkeit am Ende des Cyklus zu stehen kamen, hatte seine Bedeutung; und wie Meyer derartiges auffaßte und aufgefaßt wissen wollte, zeigt seine Bemerkung in der »Angela Borgia« (S. 206), wo er von der »bekränzten Pforte« eines der Gesänge des rasenden Rolands spricht, an der Ariost ein rührendes Fürwort für den blinden Este eingelegt habe. Und die Schlüsse wird er nicht anders empfunden haben.

Stoffliche Verwandtschaft, die aber meist zusammenfällt mit seelischer Verwandtschaft, seelische Verwandtschaft allein, Stimmungsähnlichkeit, verhüllt fortschreitender Gedanke, sich entwickelndes Gefühl, bedeutungsvoll-historische Reihenfolge, selten bloße geschichtliche Succession, Anschauungsähnlichkeit, die beim bildsymbolischen Lyriker fast immer gleichbedeutend ist mit Sinnes- und Stimmungsverwandtschaft[1]) — das sind seine verbindenden Medien. Nie erfolgt eine Anknüpfung bloß aus metrischer oder sonstiger äußerlich-formaler Gleichheit oder Ähnlichkeit heraus — das unterstützt nur. Die Hauptsache ist für Meyer das Sachliche; die Anordnung ist nie bloß formal.[2])

Aber das Sachliche treibt das Formal-Verbindende bei ihm in ganz eigentümlicher Weise aus sich hervor. Meyer ist ein Fanatiker der unsichtbaren inneren Form. Sie entzückt ihn unausgesetzt. Und sie behandelt er nun konstruktiv und zugleich ornamental. Nicht umsonst bewunderte er Joh. Seb. Bachs »gewaltige Konstruktionen« (Frey, S. 318). Inhalt und Gehalt von Gedichten, lyrisches Gefühl und Anschauung sind die Elemente, mit denen er baut, im großen; mit denen er aber auch, im kleinen, Gedichtgruppierungen wie ornamentale Figuren zusammenlegt, dabei wahrscheinlich alle Stadien des Unbewußten zum Bewußten durchlaufend. Es zeigt sich wieder, was alles für den Künstler Material werden kann; Seelenschwingungen sogar werden ihm nicht nur zu Bausteinen, auch zu ornamentalen Elementen. Seine Mittel sind dabei immer die mannigfaltigsten Formen der Beziehung aufeinander, für die er ein ganz erstaunliches Gefühl besitzt: Ähnlichkeit, Analogie, Parallele, und zwar Stimmungs- und Handlungs-, Situations- und Gebärdenparallele (für Verstand, Gefühl, Auge); Klangparallele, für das Ohr, nur gelegentlich im einzelnen unterstützend; dagegen häufig die

---

[1]) Äußerliche Anknüpfung eines Anfangsmotivs an ein ähnliches Schlußmotiv erweist sich als accessorisch: das Zählen in »Lenz, wer kann dir widerstehn?« und dem »Lieblingsbaum« unterstützt nur die sonstige Stimmungsverwandtschaft (s. o.): was der Dichter von seinem »Lieblingsbaum« sagt, gilt auch von dem »eignen Kinde«. Betr. »Am Himmelsthor« s. o. S. 122 f. Zwei Brüder, von denen einer stirbt, in »Die spanischen Brüder«, »Der schöne Tag«, »Das Auge des Blinden« nach der ursprünglichen Anordnung in der ersten Ausgabe, siehe unten S. 216. Später, weil zu äußerlich, geändert.

[2]) »Je ne suis pas du tout un artiste. Au contraire, je n'écris que toutes les fois qu'un fait moral me frappe ou même m'a ébranlé . . .« An Bovet 31. Dezember 1881 (Frey, Br. I, 136).

architektonische Parallele im Bau zweier Gedichte.[1]) Die Inhaltsparallele wird für die Anordnung zur figuralen. Weit mehr als Ähnlichkeit aber Gegensatz, und am liebsten Ähnlichkeit im Gegensatz, Gegensatz in der Ähnlichkeit, womöglich noch Variation dabei (bei mehr als zwei Gliedern, Beispiel siehe unten), Parallelkontraste (eventuell in Reihen), sehr gern in chiastischem Aufbau, kurz alle möglichen Formen der Kontrastverwandtschaft; übergreifende Beziehung eines Merkmals auf verschieden geartete, nach bestimmten Gesetzen sich ordnende Elemente; endlich Formen der Bewegung, wie Abklingen, Steigerung, Auseinander- und Zusammentreten, Abwandlung, Zuspitzung, Entwicklung, Entfaltung; und natürlich auch Gegenstück, Symmetrie, Balance, Abrundung, Ergänzung, gegliederte Einleitung, abgestufter Schluß.[2]) In solchen

---

[1]) »Manche feinere Schönheit der Wechselbeziehung und des Kontrastes kann hier kaum flüchtig angedeutet werden«, sagt Meyer in seiner Rezension von Dohns »König Roderich« (Frey, Br. II, 417). Bei Meyers Kompositionen ist es oft geradezu ein »Beziehungsstil«, wie man sagen könnte, der das »beziehentliche Auffassen« (Ausdruck Dessoirs) vom tieferen Leser verlangt. Wo diese Auffassung durchwaltet, mag es sich nun um formale oder inhaltliche Beziehung aufeinander oder um beides zugleich handeln, ist schließlich jede Einzeltatsache — abgesehen von ihrer eignen Bedeutung — auch als Teilstück einer Gegenseitigkeit vorhanden; und dies ist oft das wichtigere. Ja, die Beziehung kann das Einzelleben unterdrücken. So weit geht Meyer nie. Im Gegenteil: ein Gedicht trägt und hebt sogar das andere, besonders die von leichterem spezifischen Gewicht. Gerade die geringeren werden durch die Umgebung höher gehoben und erscheinen besser, als wenn sie unverbunden daständen. — Vom Bauen hergenommene Ausdrücke für poetische Gestaltungen bei Meyer s. u.

[2]) Einige Beispiele solcher Figuren der Anordnung in knapper Übersicht (die Einzelheiten siehe oben):

Parallele Pendants:

»Das verlorene Schwert« . »Das Heiligtum«.

Vollkommene Parallele, auch in der gesehenen Situation, mit derselben Staffagefigur:

»Burg Fragmirnichtnach« »Gespenster«.

Kontrast:

»Thibaut von Champagne« : »Die Gaukler« (frech: fromm),

»Frau Agnes und ihre Nonnen« (Anfang) : »Kaiser Sigmunds Ende« (Tod: unselig, selig).

Kontrast, grell, fast kontradiktorisch:

»Friede auf Erden!«: »Etzels Schwert«.

Steigerung (innere, der Tragik):

»Jung Tirel«, »La blanche Nef«, »Der schwarze Prinz«.

Figuren drücken sich die ganz innerlichen Beziehungen der Gedichte zu einander aus.

Parallelstücke mit Steigerung:

»Bettlerballade« : »Die Söhne Haruns«.

Kontrastresponsion:

»Der Mars von Florenz« } Wechsel zugleich in der Gruppensitua-
»Die Ketzerin« } tion: sie zieht ihn, er sie in den Tod: chiastisch.

Kontrastparallelismus:

»Der gleitende Purpur« } Zugleich Steigerung
»Das Goldtuch« (in sich voll tragischer Ironie) } bei ähnlichem Sym-
bol-Requisit.

Sich gegenseitig ergänzende Pendants (oder: Kontrastierende Parallelergänzung):

»Der Pilger und die Sarazenin« } unglückliche Liebe eines Pilgers gen Osten zur Sarazenin, in Palästina, sie findet ihn — tot.

»Mit zwei Worten« } glückliche Liebe einer Sarazenin, die gen Westen pilgert zu einem ehemaligen Palästinapilger, den sie lebend findet.

Einschiebsel zwischen die ebengenannten (ein lyrisches Gedicht in erzählende):

»Am Himmelsthor«: wegen Ähnlichkeit der Eingangssituation mit der Schlußsituation des vorhergehenden Gedichts »Der Pilger und die Sarazenin«, aber auch wegen Ähnlichkeit in Gebärde und Stimmung (siehe oben), unter

Wechsel in der Gruppensituation bei symmetrisch kontrastierendem Phantasiebild:

Sie findet ihn tot am Tor und stirbt neben ihm — er findet sie am Himmelstor. — Aber nun auch

Kontrast in der Ähnlichkeit

zwischen »Am Himmelsthor« und »Mit zwei Worten«: er findet sie am Himmelstor, die mit ihm »so tief im Staub gegangen« — sie findet den Pilger nach langer ost-westlicher Pilgerfahrt über Land und Meer.

So herrscht also eine harmonisch-kontrastierende, kontrastierend-parallelisierende Architektonik in allen drei Gedichten der Gruppe »Gläubige Liebe« (Cyklus VII).

Kontrastierend-parallele Gegenstücke:

»Das Joch am Leman« : »Das Geisterroß« } Triumphzug mit Wechsel der Parteien

Kontrastverwandtschaft von Gedichten und Gruppen:

»Das kaiserliche Schreiben« } Gegensatz und Ähnlichkeit: untreuer Sohn, untreuer Kanzler
»Kaiser Friedrich II.« } treuer Sohn, treue Sarazenen

Dazu noch beim ersten dieser Gedichte, da dies die Tragödie des getäuschten Vertrauens ist, Kontrastverwandtschaft zu der vorhergehenden Gruppe, dem Cyklus von der »gläubigen Liebe«, speziell zu seinem letzten Gliede »Mit zwei Worten«.

Steckt hierin ein gewisses logisches Bedürfnis begrifflicher Gesetzmäßigkeit — Meyers romanisches Teil[1]) — so ist doch das Bedürfnis

---

Gegensatz-Pendants:

»Der Schreckliche« } Kunst bezwingt die Krankheit (eines Mädchens),
»Pergolesis Ständchen« } Kunst kann den Tod (eines Mädchens) nicht bezwingen,

dabei im zweiten der beiden Gedichte (Pergolese) im einzelnen chiastisch geformtes Motiv: Scheinbarer Tod, in Wirklichkeit Schlummer; scheinbarer Schlummer, in Wirklichkeit Tod, bei demselben doppelsinnigen Lied (siehe oben). Sehr bezeichnend für Meyers Art der Antithetik, vgl. die Pescarastelle oben und das »Amulet«.

Gegensatzpaare, variierend betont, im Gehalt zweier Gedichte:

»Auf Ponte Sisto« } Vergangenheit und Gegenwart,
»Chor der Toten« } Gegenwart und Vergangenheit,

also ebenfalls gedanklicher Chiasmus: aber in höherer Einheit der beiden Gegensätze innerlich aufgehoben (siehe oben).

Trennend-verbindende Gedichte (»Sperrfiguren«):

»Der Marmorknabe« (zwischen Tod und Liebe).

Leichtere Intermezzi zwischen schwereren Gedichten:

»Conquistadores«, »Don Fadrique«, »Die Schweizer des Herrn von Tremouille«.

Frage und Antwort (inhaltlich, nicht explicit):

»Fiebernacht« : »Noch einmal«

Problem (des geschichtlichen Elends) und Lösung:

»Die wunderbare Rede« »In einer Sturmnacht« »Alle«.

Differenzierung, zugleich Stimmungskurve:

»Die toten Freunde«: allgemein
»Der schöne Tag«: Einzelfall, einmalig behandelt
»Über einem Grabe«; Einzelfall, typisch erhöht.

Stofflicher Gegensatz von Gedichtgruppen:

Abteilung »Männer«: Zweimal hintereinander Reformation und Gegenreformation je für sich, dann beides zusammen, worauf wieder einzeln katholischer König, Puritaner. Hierauf nur noch der andersgeartete persönliche Nachtrag und Epilog.

Hier ist also eine ganze Abteilung nach historisch-stofflichen Gegensätzen angeordnet, im formalen Rhythmus von Entgegen-, Zusammen-, Auseinandertreten.

Im Cyklus »Liebe« finden sich solche Konfigurationen so gut wie gar nicht; hier ist der Inhalt zu lyrisch, um viel Anhalt für derartige Gruppierung zu bieten, und er steht dem Dichter gefühlsmäßig allzunahe. In den historischen (Balladen-) Abteilungen sind sie am häufigsten: da die Gedichte hier episch-stoffreicher sind und bei allem heimlichen Lyrismus immerhin objektiv-entfernter, boten sie mehr Möglichkeiten der Beziehung und Verknüpfung — trotz ihrer chronologischen Gebundenheit.

[1]) Natürlich nur eine Seite davon. Die hauptsächliche andere ist, daß Meyer, mindestens seitdem er zu sich selbst gekommen, nichts Innerliches vorstellen konnte, ohne die äußere Erscheinung dazu zu denken. Wie die italienischen Ausdrücke für Seelisches immer gleich die Anschauung mitgeben, einzig in der Fülle solcher seelisch-

der Anschauung, eines schön geordneten Kosmos, das ebenfalls darin liegt, sehr viel größer. In der gestalteten Anschauung, im gestalteten Gefühl hat sich das Sachliche, Inhalt und Gehalt, von dem Meyer im Leben und Kunst immer ausgeht, nach vielen Mühen kongenial ausgedrückt: und diese Gestaltungen müssen nun geordnet werden. Meyer kann kein Chaos, keine Unordnung, Ungesetzmäßigkeit vertragen. Er will Zusammenklang, auch des Minder- und Unschönen. Er will überall Formenharmonie, wenn schon die sittlichen Disharmonien, die im Stoffe dieser Welt liegen, nicht wegzubringen sind: und das setzt Verbindung voraus. (»Alles Leid ist Einsamkeit, Alles Glück Gemeinsamkeit.« Es gibt auch ein Glück der Form.) Eine wahre Leidenschaft für Verbindung beherrscht Meyer. Er will überall verbindende Linien, schön verbindende Linien aller Art sehen; und nicht nur als Lyriker. Die tiefsinnige Ahnung eines inneren Zusammenhanges aller Dinge liegt dem zu Grunde. Daß diese Linien noch mehr geistig-seelischer als sinnlich-formaler Art sind, haben wir bemerkt: aber beides muß ja beim symbolistischen Lyriker, der Gefühl durch Bild ausdrückt, zusammenfallen. Diese Linien, innerlich erschaut, auch vom Leser zu erschauen, beruhen häufig auf Bewegungsvorstellungen, es sind gern bewegte, geschwungene Linien. Entwickelt sich ein Gedanke, ein Gedicht, eine kleine Gedichtgruppe von A nach B, so ruht Meyer nicht, bis er, wenn irgend möglich, aus dem vorhandenen Vorrat von Gedichten die Ergänzung B nach A hinzugebracht hat; sonst erdrückt ihn die Halbheitsempfindung. Oder wenn dies nicht angeht, so wird die angefangene Entwicklung weitergeführt zu einem Höhepunkt, der auch Schlußpunkt sein kann, es aber noch nicht zu sein braucht. Ein Kreis muß voll, eine Spitze gesetzmäßig ansteigend, eine Einleitung, ein Schluß in mehreren Abstufungen aufgebaut und gegliedert sein, wie ein Gesims und eine attische Basis. Es war viel Sinn für mathematische Schönheit in diesem Dichter, der sonst gewiß eine sehr unmathematische Natur war. Vieles ließe sich graphisch darstellen in der Anordnung seiner Gedichte, der Komposition seiner Novellen. Beziehungen müssen sich von Gedicht zu Gedicht, womöglich auch von Gruppe zu Gruppe schlingen wie Fruchtkränze. Die Gruppen müssen sich die Wage halten können, gleichmäßig gefüllt sein. Proportion wird überall verlangt. Und hat er

sinnlicher Wendungen wie Spirto gentil, umile, leggiadro usw. Es ist doch wohl der Hauptunterschied nordischen und südlichen Wesens, und die Frage ist nur, ob die unserer Innerlichkeit für gewöhnlich fehlende Ausdrücklichkeit der Erscheinung immer aus dem Vorrat südlicher Anschaulichkeit bestritten werden muß.

links etwa Männer, so nimmt er rechts an entsprechender Stelle gerne Frauen; hat er links die Beziehung von Mann und Frau, so rechts von Frau zu Mann, und ähnliches (Gegensatz in der Ähnlichkeit auch für die Anschauung). Logische Beziehungen, wie die anschaulichen, werden zu Festons. Manche Gedichte, besonders solche mit programmatischer Funktion, wie z. B. »Schillers Bestattung«, sind wie an der Stirnseite eingesetzte Metopen, andere, kleinere, wie aufgesetzte zierliche Akroterien; noch andere, mehr malerische, wirken wie Vignetten, besonders landschaftliche (»Zwei Segel«)[1]), oder wie Medaillons (»Mit einem Jugendbildnis«).

Es gibt Stellen in den Meyerschen Novellen, die uns diese Artung seiner Phantasie deutlich zeigen. Wenn Pescara (S. 129/130) die plastischen (wohl Relief-) Gruppen des Sforza interpretiert, so interpretiert Meyer, der Dichter, seine eigenen Gebilde: »Da Viktoria die dritte Treppe erstieg, erblickte sie zwei Bildwerke, welche rechts und links die höchste Stufe schmückten.« »Das hat der junge Franz Sforza ersonnen, an welchem sein guter Geschmack immer noch das Beste ist,« plauderte Pescara. »Diese Gruppen sind hübsche Gedanken aus seinem flüchtigen Kopfe. Die rechts zum Beispiel. Erst konnte ich nicht aus ihr klug werden, so sehr sie mir gefiel. Da sagte mir der Gärtner die Inschrift, die sie anfangs trug, die aber der feine Herzog verschwinden ließ, damit der Beschauer fühle und rathe.[2]) Sie lautete: ‚... doch das bringst du heraus, Geliebte?'«

Viktoria, nachdem sie einen flüchtigen Blick auf die linke Gruppe, ein ungebunden kosendes Paar, geworfen hatte, betrachtete lange Zeit die rechte. Es waren zwei weibliche Gestalten, eine liegend und etwas wie eine Blume oder einen Schmetterling leichtsinnig zerpflückend, die andere stand, innig vertieft in sich selbst, oder in die Ferne verloren. Alle drei Mädchen aber, das kosende, das vergessende, das sich sehnende, hatten unter verschiedenem Ausdrucke das gleiche Gesicht. Viktoria sann. Da blies ihr der Feldherr muthwillig ins Ohr, wie in der Schule ein Knabe einem Mädchen: »Thu die Augen auf, ein paar Buchstaben sind noch lesbar.« Viktoria entdeckte links, schwach ausgeprägt: Pres . . ., rechts unterschied sie etwas deutlicher:

[1]) »Vignetten und Genrebilder« hieß eine handschriftliche frühere Gedichtsammlung (Frey, S. 167). »Eine Art Gemme« nennt Meyer das »Bittere Trünklein« (siehe oben S. 39).

[2]) Wie wenn Meyer überdeutliche Beziehungen oder allzu sprechende Überschriften verschmäht!

Ass ... »Presenza und Assenza«, ergänzte sie beschämt, und der Feldherr sagte: »Die Gegenwart ist frech. Die Abwesenheit aber, die vergißt, ist gedankenlos. Ich preise die gegenwärtige Abwesenheit: die Sehnsucht.«

Drei ähnliche, unter sich differenzierte (»unter verschiedenem Ausdruck«) Dinge (»Mädchen«) haben das gleiche übergreifende Merkmal (»Gesicht«). Und: 1 und 2 werden als Gegensätze aufgefaßt, von deren jedem etwas Verschiedenes ausgesagt. Dann werden die Gegensätze plötzlich verbunden und es kommt 3 heraus. Man achte auch auf den pointierten Bau der Sätze.

Auch das Ganze einer Novellenhandlung kann so angelegt sein. Das »Amulet« rettet den, der nicht daran glaubt, den prädestinationsgläubigen Hugenotten, der es unwissend trägt; den, der daran glaubt, den frommen Katholiken, rettet es nicht: erster Chiasmus. Das katholische Amulet rettet den Protestanten, die protestantische Kugel (Gaspardes, aus Schadaus Pistol, S. 107) tötet den Katholiken: zweiter. Also vollendeter Chiasmus der tragischen Handlung, darin noch ein Gegensatz (»rettet« und »tötet«) — voll von tragischer Ironie, die noch über den Einzelfall hinaus den Religionskriegen und dem historischen Elend der blinden Menschheit überhaupt gilt. In solchen »Figuren« tritt dem Dichter die geheimnisvolle Verschlingung irdischer Schicksale rätselhaft ans Licht.[1])

So macht es Meyer auch mit seinen Gedichten. Nach solchen anschaulich-begrifflichen Figuren, Konfigurationen sind sie womöglich (keineswegs durchgehend) angeordnet.[2]) Auch im Gedichtinnern leben sie oft nach diesem Gesetz. (Gilt dies auch für andere Dichter?)

---

[1]) Kontrastresponsion als Grundelement einer Novelle: »Der schöpferische Gedanke der Novelle [‚Angela Borgia'] ist das Gegenüber zweier Frauen nach Art der Italiener (z. B. Titian Himmlische und irdische Liebe). Hier: zu wenig und zu viel Gewissen. Genau also müßte die Novelle heißen: Lucrezia und Angela Borgia« an Haessel 1891 (Frey, Br. II, S. 209).

[2]) Bewußt und Unbewußt mögen dabei ununterscheidbar durcheinandergehen (ein Punkt übrigens, auf den nur Fernerstehende so großen Wert legen). Vielleicht muß man mutatis mutandis auch für die Komposition der Lyrica beherzigen, was Meyer einmal Widmann schreibt (5. Juni 1891, Frey, Br. I, S. 411): »Ich vollende jetzt wieder einmal eine Novelle [Angela Borgia] und es ist mir dabei ‚curios', ein bischen unheimlich zu Mute. Sie glauben nicht, wie instinctiv ich gemeiniglich verfahre, die Zügel dem Rosse und dieses den Weg suchen lassend. Mein starkes ‚Stylisieren' — wie es G. Keller zwischen Tadel und Lob nannte und meine ‚besonders künstlich zubereiteten Wirkungen' [auf ihn selbst zielendes Zitat aus Widmanns Rezension einer historischen Novelle von Hans Blum] müssen mir ‚im Blute stecken'. Freilich, wer kennt sich selbst?«

Eine geometrisch-architektonische Phantasie, die logische Bedürfnisse mit dem doch überwiegenden Bedürfnis der Anschaulichkeit vereinigt und das Musikalische mehr von der Seite des Rhythmischen als des Tones nimmt, liegt überall der Anordnung zugrunde. Durch diese Mittel bändigt sich in dieser Natur das ursprünglich ungestüme Gefühl.

Ein Architekt und Ornamentiker, voll begrifflicher Konsequenz, aber in lebendem Material: Gefühl, Gedanke, Leidenschaft; ein logisch zusammenfügendes Genie der Anschauung, aber ein glühendes Herz! Ein Baumeister gleichsam, der mit erkalteter Lava baut —

Daher der Eindruck verhaltener, aber schön beherrschter Leidenschaft, den man überall von Meyers Werk hat; des Mannes, der das Jünglingsblut, das immer noch schäumende, dämpft. — Und das stimmt ja auch zu des Dichters Leben; gerade wenn er äußerlich in späteren Jahren einen temperamentloseren Eindruck machte (wohlgemerkt aber nicht im interessierten Gespräch); an innere Temperamentlosigkeit bei ihm glaube ich zu keiner Zeit.

Für Naturen wie Meyer bedeutet ein solches Vorgehen nicht, wie für andere, unmittelbarere, die vielleicht schaudernd zusehen, etwas sozusagen Schreckliches. Dem Rohstoff des Lebens noch ganz nahestehende Lyriker, zarte oder ungestüme, pflegen ja ihre Gedichtsammlungen in der Reihenfolge, wie sie entstanden sind (gewissermaßen au naturel), oder nach irgend einer, meist groben Gattungssystematik zu geben. Es ist gewiß verständlich, wenn die Art, auch das innerste Leben architektonisch anzusehen und wirkungsvoll zu verwerten[1]), auf naivere Künstler den Eindruck einer fast grausamen Objektivität macht; manche werden glauben einer gewollten.

Dem ist entgegen zu halten, was an dieser Objektivität gewollt ist, liegt längst vor der Sammlung der Gedichte; und es war damals eine absolute biologische Notwendigkeit für Meyer, gerade um das Übermaß des Subjektiven, an dem er sich leiden und durch das er sich gehemmt fühlte, zu bekämpfen. Es war die notwendige Voraussetzung für den dichterischen Beruf, die endliche Erfüllung seiner Lebensaufgabe. Es ist jenes Hauptproblem für ihn, das ich mit dem Gegensatz: Fülle und

[1]) Das »Ornamentale« daran wird aber nie zum bloß äußerlich Dekorativen, kann es nicht werden, weil ja die Elemente, durch die ornamentale Wirkung zustande kommt, auf Anschauungsähnlichkeit (Responsion, Kontrast) beruhen, die Anschauung aber bei Meyer Symbol für Sinn oder Empfindung des Gedichts ist, also die Sache selbst. Übrigens hat man gerade vom Ornamentalen in der Komposition oft den Eindruck des Unbewußten.

Strenge bezeichnet habe, und die ernstlich angestrebte Objektivität, die ihn erst zu sich selber brachte, bedeutete zunächst gewiß eine große Überwindung für seine ursprünglich weiche Natur, die sicherlich von Haus aus geneigt war, den Lebensstoff so auszusprechen, wie er sich wirklich entwickelt hatte. Aber auch gerade die zarte Scheu seiner aristokratisch distanzierenden Natur war es wieder, die ihn die innersten Erlebnisse (z. B. im Cyklus »Liebe«) durch Anordnung unkenntlich machen ließ. Auch so noch dünkt ihn die Sammlung zu »subjektiv«: »man sucht die unendliche Mannigfaltigkeit [des Lebens] oder auch die Grundfiguren, kurz das Ganze, nicht eine armselige Individualität« (an L. v. François, 16. Juni 1883). Es ist auch zu bedenken, daß eine Lyrik, die, wie schon Frey feststellte, wenig »Gegenwart« hat, mehr verklärter Rückblick ist, sich relativ leichter als zu ordnendes Material behandeln läßt, als eine ganz unmittelbare Augenblickslyrik.

Nur durch richtige Anordnung kommt für den Dichter, der in jedem Einzelnen auf das Ganze ausgeht, erst jedes Gedicht zu seiner vollen, von der zufälligen Entstehung losgelösten Bedeutung, erhält seine Stellung in der unendlichen Lebensmelodie der ganzen Gedichtsammlung; diese unendliche Lebensmelodie wieder kommt nur heraus, wenn jedes Gedicht an *seiner* Stelle steht — lebendigste Wechselwirkung. Dies ist Meyers Form des »biographischen« Anordnungsprinzips: *er vertieft das bloß biographisch-chronologische zum biologischen.*

Meyer hätte die (im engeren Sinne lyrischen) Gedichte auch gar nicht autobiographisch ordnen *können*, wie andere, weil ja fast jedes einzelne von ihnen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens »entstanden« war. Schon dadurch wurde die von ihm getroffene objektive Anordnung nahegelegt, erleichtert, ja geradezu notwendig gemacht. Es ist in erhöhtem Sinne sein Leben, was er in den Gedichten bietet, ein wahreres, ein ganz freies, wie sein ordnender Geist frei mit dem wirklichen geschaltet. Wie er es im einzelnen mit dem Leben »In den Bergen« und auf der »Reise« gemacht hat. Es ist schon wie eine Vorstufe jenes:

So sieht der freigewordne Geist
Des Lebens überwundne Qual.

Durch die ideale Anordnung verliert nicht etwa, wie man denken könnte, das einzelne Gedicht, sondern es *gewinnt* fühlbar an spezifischer Schwere gegenüber etwa Kellers einzelnen Gedichten — weil ja sein

Sinn innerhalb des Ganzen dazu kommt, der den Einzelsinn noch unterstreicht.[1])

Für ästhetische Naturen mit tiefstem ethischen Ernst, wie Meyer, ist solch Anordnen keine Unnatur, mag auch Andersgearteten die, wohlgemerkt, nachträgliche, Bewußtheit dem eignen Lebensstoff gegenüber erstaunlich bleiben. Jenen ist es aber nur der natürliche Ausdruck der absoluten Herrschaft des Künstlers über sein Material, d. h. des Lebenden über sein Leben: Meyers höchstes irdisches Ziel. Man denke z. B., wie Meyer nach Betsys Bericht ein sehr erlebtes Gedicht »unbedenklich in zwei Hälften entzweischneidet«.

Gewiß ist es ein ausgesprochen künstlerisches Verfahren[2]), dem eignen verflossenen Leben gegenüber. Das Leben wird immer wieder in Kunstwerk übergeführt, wenn man einzelne Gedichte zu Gruppen, Gruppen zu Cyklen, Cyklen zum Ganzen zusammenstellt.[3]) Aber auch die ethische Persönlichkeit bekommt erst dadurch ihr gesamtes Innenleben überschauend in die Hand. Ich glaube nicht, daß dies kalt geschieht:

> Was da steht, ich hab' es tief empfunden,
> Und es bleibt ein Stück von meinem Leben —

Denn da die Gedichtsammlung, wenigstens bei Meyer, das ganze eigne Leben, von innen gesehen, darstellt, muß der Künstler, der rastlos weiterbauende, vom Jubelrausch der Schönheitsschöpfung und von der Qual der Arbeit gleichzeitig Erfaßte, der leidenschaftlich, ja vielleicht fanatisch Zusammentürmende, nach Vollendung dieses General-Kunstwerkes das beseligende Gefühl haben: es liege nun wirklich sein ganzes Leben, dessen Symptome und Resultate die einzelnen Gedichte sind, als Kunstwerk vor ihm. Auch wenn er vielleicht nicht mit sich zufrieden ist, kann er dabei nicht anders als ein höchstes Glücksgefühl empfinden, wie er vermutlich

---

[1]) Sinnbetonendes, also (insofern damit der Einzelinhalt zur höchsten Geltung gebracht wird) materiales, und gesamtordnendes, also formales Prinzip sind so vereinigt. Am meisten wirkt die Anordnung vielleicht da, wo es einmal ein wenig ausläßt: man wird gerade da erst ganz der sonstigen Schönheit inne. Zu schön durfte es auch nicht sein — aber zu dieser Empfindung kommt der unbefangene Leser kaum, da ja — das Schönste — die ganze Anordnung ihm nur in der gefühlsmäßigen Wirkung zum Bewußtsein kommt; er sozusagen »nichts merkt«.

[2]) Aber darum noch kein »ästhetenhaftes«, wie einige Neueste glauben machen wollen.

[3]) Das ist die wahre Herrschaft über das Werk und nicht die romantische Ironie, die Meyer nie mitgemacht haben würde, zu ernst von der Kunst denkend.

auch während der zusammenfügenden Arbeit trotz aller harten Mühe (von der Meyer ausdrücklich spricht) alle Wonnen eines zweiten Durchlebens und Schaffens durchgekostet hat.

So ist ein zweites, unsichtbares Kunstwerk entstanden, das in und zwischen den einzelnen Gedichten sein Leben führt. Und das Schönste ist, daß der Dichter uns dies Kunstwerk wortlos mit in die Hände legt. Nur eine leise Andeutung vielleicht gibt er dem Verstehenden:

Zur neuen Auflage.

Mit dem Stifte les' ich diese Dinge,
Auf der Rasenbank im Freien sitzend,
Plötzlich zuckt mir einer Vogelschwinge
Schatten durch die Lettern freudig blitzend.

Was da steht, ich hab' es tief empfunden,
Und es bleibt ein Stück von meinem Leben —
Meine Seele flattert ungebunden
Und ergötzt sich drüberhinzuschweben.

Sie ergötzt sich in freiem Spiel, über dem völlig bezwungenen Lebensrohstoff mit leichter Schwinge flatternd. Er kann sie nicht mehr binden, wenngleich sie ihn nach wie vor als ein Stück von sich empfindet. Und da sie die Seele eines Künstlers ist, kann sie sich nur an einem Kosmos, einem organischen Gebilde der Schönheit, ergötzen. Wer aber bringt diesen organischen Kosmos zustande? Sie mag sich auch am Einzelnen freuen; mehr noch wohl am Ganzen, d. h. an der kosmosschaffenden Anordnung.

Von dem Gedichtbuch und seiner Komposition gelten in Wahrheit jene Verse, in denen Meyer das Wesen auch gerade seiner eignen Kunst mit traumwandlerischer Sicherheit am treffendsten bezeichnet hat:

Der römische Brunnen.

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite giebt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und giebt zugleich
Und strömt und ruht.

Bestätigungen

Gegenüber einer Gedichtsammlung wie der Meyerischen, die ihre letztgiltige Gestalt vom Dichter erst in der fünften Auflage (1894), zwölf Jahre nach der ersten, erhalten hat, gehört es zu unserem Thema, zu fragen: Wie steht es in bezug auf die Anordnung mit den Gedichten, die er in die Auflagen nach der ersten neu aufgenommen hat? wohin hat er sie gestellt, und nach welchen Prinzipien? Und ferner: hat er in den späteren Auflagen Gedichte umgestellt, oder Gedichte weggelassen? Die Beantwortung dieser Fragen würde eine Kontrolle über die im vorstehenden gegebenen Resultate ermöglichen.

Die erste Frage ist nun schon beantwortet; denn ich bin ja von der definitiven, letzten, vom Dichter selbst besorgten Ausgabe (1894) ausgegangen, weil in ihr erst das Kunstwerk der Anordnung in der gegenwärtigen Vollständigkeit, und also in letzter Vollendung, vorliegt. Ich habe mithin die 41 von der 1. bis zur 5. Auflage neueingefügten Gedichte schon im Zusammenhange der Gesamtanordnung besprochen. Trotzdem wird es nützlich sein, diese neueingefügten Gedichte, die 1882 noch nicht oder — wohl zum kleinsten Teil — noch nicht in voller Reife vorlagen, noch einmal zu übersehen, mitsamt den Gründen für ihre Einordnung; denn speziell bei ihnen muß sich ja zeigen, ob die Anordnungsprinzipien, die ich Meyer zugeschrieben habe, richtig sind. Bei dieser Gelegenheit empfiehlt es sich, auch auf das frühere Aussehen der Cyklus-Eingänge und -Schlüsse, als auf die besonders kritischen Stellen der Komposition, in der ersten Ausgabe einen Blick zu werfen.

Am besten geschieht diese Übersicht in Form einer Tabelle mit zugefügten Erläuterungen. Die arabischen Zahlen bezeichnen die Auflage, die römischen die Abteilung.

»Zur neuen Auflage« 2. . . Statt Vorwort und Motto.

I. »Brautgeleit« 4. . . . Zwischen »Liebesflämmchen« und »Hochzeitlied« an der natürlich-gegebenen Stelle.

»Die kleine Blanche« 2. Als ausgesprochenes Pendant hinter »Ein Lied Chastelards«; obwohl bestimmt historisch gefärbt, nicht im Cyklus »Männer«, weil zu dessen Thema nicht passend.

»Die gelöschten Kerzen« 4. Nachgetragene Liebesanekdote.

II. »Was treibst du, Wind?« 5. In den Zusammenhang des Verjüngungscyklus gestellt.

»Lenz, wer kann dir widerstehn?« 4. . . Desgleichen, schon vorher, als Abschluß.

»Der Lieblingsbaum« 3. Eingestellt als erstes der »Baumgedichte«, Lenz, und direkter Anschluß ans vorhergehende (»Zähle«); wohl auch Gefühlsparallele (Kind—Baum).

»Das bittere Trünklein« 4. Eingestellt als erstes, allgemeines, Waldgedicht; »Gemme«.

»Votivtafel« 4. . . . Eingefügt als antikes Gegenstück zum vorhergehenden »In Harmesnächten«.

»Abendwolke« 4. . } Eingefügt hinter »Requiem« als ebenfalls religiös gestimmte Abendhimmelgedichte.
»Mein Stern« 4. . }

»Mein Jahr« 4. . } Eingefügt als echte »Zeit«-Gedichte (chronologische, Jahr u. Leben überblickende) in der Mittelhöhe des Jahres.
»Wanderfüße« 4. . }

»Einem Tagelöhner« 2. An »Säerspruch« und »Weinsegen« angefügt wegen »Frucht« und »Traube«.

»Ewig jung ist nur die Sonne« 3. . . . . Herbst-Sonnengedicht, vor die folgende »Novembersonne« gestellt: ewig gleichjunge, ewig anders erscheinende Sonne.

»Unter den Sternen« 2. Ausgesprochenes symbolisches Abend-Abschlußgedicht.

III. »Schutzgeister« 3. . . Schweizerisches Weihegedicht, daher gegebenes Einleitungsgedicht für den Schweizer Cyklus.

	»Nach der ersten Bergfahrt« 2. . . .	An den symbolischen Reisebecher als figurale Parallele zur Einleitung angeschlossen, im selben Versmaß.
	»Ich würd' es hören« 2.	Zwischen Todes-Berggedicht »Spiel« und dem entsprechenden »Die Bank des Alten«: Tod und Grab in den Bergen, 1. Variation.
	»Reisephantasie« 2. . .	Anschluß an die vorhergehenden zwei »Reisephantasien«.
	»Die zwei Reigen« 2. .	»Das Einzige Gedicht, das ich ändere« 19. September 1883. Idealer Reigen, nach dem wirklichen, vor dem mythologisch vermummten.
	»Noch einmal« 4. . .	Nach den Berggedichten, bedeutungsschwer abschließend.
	»Auf dem Canal grande« 4.	An das Stimmungsbild »Venedig« als verwandtes Stimmungsbild angeschlossen.
IV.	»Die Kapelle der unschuldigen Kindlein« 5.	Als letztes an die venezianischen Bildergedichte angereiht.
	»Flut und Ebbe« 4. .	Als »landschaftliches« Meersymbol zwischen »Zwiegespräch« und das persönliche Meergedicht »Mövenflug«.
	»Das Ende des Festes« 5.	Todes- und Ende-Gedicht, als symbolischer Abschluß passend. (Reisezeit = Festzeit.)
V.	»Mit einem Jugendbildnis« 2.	Persönliches Medaillon, am Schluß bescheiden angefügt.
VI.	»In einer Sturmnacht« 3.	Hinter »Wunderbare Rede« als Lösung von deren Problem; und — Christus!
	»Alle« 4.	Endgiltige geahnte Lösung des Problems des historischen Elends; Christus: soziale Heilsbotschaft!
VII.	»Friede auf Erden!« 3.	Christus: Friedensbotschaft! Wehmütige Ironie zur historischen Einleitung des Mittelalters.

	»Thibaut von Champagne« 2.	Heitere Auffassung der Kreuzfahrt, nach der teils heitern, hauptsächlich aber tiefernsten im vorhergehenden »Die Gaukler«.
	»Das kaiserliche Schreiben« 4.	Gedicht über Kaiser Friedrich II., vor dem Todesgedicht. Seine Söhne!
	»Conradins Knappe« 4.	Ende der Hohenstaufen, aber noch vor Enzio (folgend »Die gezeichnete Stirne«).
	»Der Tod und Frau Laura« 4.	In historischer Reihenfolge und wegen Zusammenhanges mit dem folgenden »König René«.
	»Der schwarze Prinz« 3.	In historischer Reihenfolge eingeschoben.
	»Kaiser Sigmunds Ende« 3.	In historischer Reihenfolge und Kontrastparallele zum vorhergehenden »Frau Agnes« (Kaisertod).
VIII.	»Il Pensieroso« 4. . .	Hinter »Michelangelo und seine Statuen«: ebenfalls Problem der Idealdarstellung bei Michelangelo.
	»Pergoleses Ständchen« 4.	Historische Reihenfolge und Kontrastverwandtschaft mit dem vorhergehenden.
	»Chor der Toten« 2.	Historisch zusammenfassend, zum Schluß geeignet.
IX.	»Lutherlied« 2. . . .	Einleitung in den Reformationscyklus.
	»Ein Pilgrim« 4. . .	Epilog von Leben und Sammlung.

Wenn man sich die Mühe nimmt, das corpus der definitiv vorliegenden Gedichtsammlung (5. Auflage und spätere) mit den Ausgaben ohne die in vorstehender Tabelle verzeichneten 41 Gedichte (1.—4.)[1], zunächst mit

[1]) In der 4. Auflage »18 neue Gedichte« Meyer an Haessel, Frey, Br. II, 196 (18. März 1891). »Eine neue Auflage, die im Begriff ist zu erscheinen, enthält etwa 20 neue Gedichte, und dieser Flug ist wiederum weit sanfter als die schroffen Sachen der zweiten Manier. Das hängt wohl mit den Altersstufen des Dichters zusammen.« An Milan, 21. Juni 1891 (Frey, Br. II, 397). »Es ist merkwürdig, wie in der Sammlung die hinzugekommenen Gedichte weicher sind«: 24. Juni 1891 an Haessel. Ich bekomme 19 heraus. Endgiltig weggeblieben bloß das unbedeutende »Im Konzert« (1S. 65).

der ersten, die keines davon enthält, dann mit der zweiten bis vierten, die sie in wachsender Zahl enthalten, zu vergleichen: so findet man, daß die erste Auflage in bezug auf die Anordnung schon genau so verfährt wie die endgiltige, wie sie ja auch das Rahmenwerk der neun Abteilungen schon genau so enthält, und ebenso die späteren. Es handelt sich für alle Ausgaben nach der ersten nur darum, die neuen Gedichte in das bestehende Rahmen[oder Fächer-]werk möglichst organisch einzufügen. Der Gedankengang des Ganzen war schon genau so vorhanden, das weitaus Meiste in bezug auf die schöne und sinnvolle Einzelgruppierung auch.

Freilich, wieviel Schönes ist im einzelnen durch die Neueinfügungen noch neu gewonnen worden! Dies wird am klarsten, wenn man die jetzt (in den definitiven Ausgaben) vorliegenden Eingänge und Schlüsse der Cyklen, an denen wir Meyer seine feinste Kunst haben aufbieten sehen, mit den Eingängen und Schlüssen der ersten Ausgabe (1882) vergleicht:

Erste Ausgabe.

I. »Vorsaal« . . . . . Eingang: } wie jetzt.
Schluß: }

II. »Stunde« . . . . . Eingang: wie jetzt.
Schluß: »Das Heute«: also einfacher Abschlußbogen, die Vergänglichkeit der »Stunde« und des Tages symbolisierend, ohne den grandiosen Bezug auf die Ewigkeit, wie jetzt, in doppeltem Abschlußbogen (»Unter den Sternen«).

III. »In den Bergen« . . Eingang: »Der Reisebecher«, statt des jetzigen »Schutzgeister«; auch »Nach der ersten Bergfahrt« fehlt noch. Also Fehlen der Weihe durch die dichterischen Dioskuren, und nur einfache »Pforte« des Eingangs, um mit Meyer zu sprechen, bloßes Symbol, statt Symbol und Titelvignette (»junges Mädchen«).
Schluß: wie jetzt.

IV. »Reise« . . . . . Eingang: wie jetzt.
Schluß: »Mövenflug« — also: Persönliches, nachgetragen, wie immer; außerdem Künstlerproblem, das so oft an Anfang oder Schluß gebracht wird. Es fehlt noch »Das Ende des Festes«, die Schlußbeziehung auf den Tod, der auch hinter den Festzeiten des Lebens (Reise) steht.

V. »Liebe« . . . . . Eingang: wie jetzt.

Schluß: »Die tote Liebe« (alte Fassung), deren symbolisch-verallgemeinernder, zum Abschluß geeigneter Charakter dadurch erst recht klargestellt wird. Das mit großer, fast schüchterner Liebenswürdigkeit wie mit verdeckender Hand dargebrachte »Mit einem Jugendbildnis« ist noch nicht da.

VI. »Götter« . . . . . Eingang: wie jetzt.

Schluß: »Die wunderbare Rede«: schwere historische Problematik schließt also das Altertum, von Christus ist noch keine Rede. Formal betrachtet fehlt der herrliche doppelte Abschlußbogen, wie er jetzt vorliegt. Denn die beiden positiven, fortschreitenden (sachlichen, dann persönlichsten) Trost bringenden machtvollen Gedichte »In einer Sturmnacht« und »Alle« fehlen noch. Das setzt sich fort in

VII. »Frech und Fromm« . Eingang: Hier fehlt noch »Friede auf Erden!« Statt dessen »König Etzels Schwert«! das Kriegsfanal. Also fehlt Christus völlig, das wichtigste Glied der in Entstehung begriffenen Kulturgeschichte der abendländischen Menschheit in Balladen, es fehlt die ganze positive, über das historische Elend tröstende, kommenden Frieden verheißende Gruppe am Schluß von VI und Eingang von VII (3 Gedichte); das pessimistische »König Etzels Schwert« schließt unmittelbar an das düster problematische »Die wunderbare Rede«, das wie fasziniert in die Blutströme der Zukunft starrt: in seiner Art war auch das konsequent. Ausschließlich trübste historische Auffassung! An dieser Stelle hat die schönste und die für Meyers spätere glückliche Entwicklung bezeichnendste Änderung durch Neueinfügung eingesetzt; erst in der 4. Auflage vollständig durchgeführt. Zugleich ist hier eine der Stellen, wo man das beabsichtigt Sinnvolle der Anordnung, das in Beziehung Setzen, am deutlichsten erkennen kann.

Schluß: wie jetzt.

VIII. »Genie« . . . . . Eingang: wie jetzt.

Schluß: »Auf Ponte Sisto«: Gegenwart, doch mehr als Vergangenheit! statt des jetzigen »Chor der Toten«, der trotz starker Betonung der Vergangenheit, doch Gegenwart und Vergangenheit glücklich verbindet (bes.

Vers 5 ff.) und so den Gegensatz in einer höheren Einheit aufhebt. Ebenfalls sehr bezeichnend für das gesunde Fortschreiten von Meyers Geschichtsauffassung und Vergänglichkeitsproblematik. — Einfacher Schluß statt des zwiefach abgestuften jetzt.

IX. »Männer« . . . . . Eingang: Das »Lutherlied« fehlt noch, damit die Hauptperson! Statt dessen muß Huß (»Hussens Kerker«) genügen. Sachlich im Grunde dasselbe, doch nicht so zwingend; eine ganz wichtige Seite des Dichters fehlt zudem, und vor allem ein Kernstück der hier darzustellenden Kulturentwicklung der Menschheit.

Schluß: »Ein Pilgrim« ist noch nicht da, der herrliche, wahrhaft schließende »Epilog« des Ganzen. Statt dessen »Der Daxelhofen«, also, wie üblich, Schweizerisches als persönlich nachgestellt (außerdem in historisch richtiger Reihenfolge), vor allem aber: nachdrucksvolles Bekenntnis des Schweizers zum stammverwandten Deutschland: »Das deutsche Reich befehd' ich nicht!« — Schlußmanifest.

Man sieht, wie sehr an diesen wichtigen Stellen, den Gelenken des ganzen Geschmeides, die Sammlung an Schönheit und Tiefsinn durch Einfügung gewonnen hat. Die Schlüsse haben mehr Änderung erfahren als die Eingänge; für den stets (französisch?) pointierenden Meyer bezeichnend. —

Hinsichtlich unserer zweiten Frage können wir nur zwei Fälle von Umstellung feststellen, und zwar Fälle von Versetzung in einen anderen Cyklus — sonst hat er immer nur eingefügt —: in der ersten Auflage finden wir das Gedicht »Der schöne Tag«, das achte des »Vorsaals«, an einer ganz anderen Stelle: in der neunten Abteilung, zwischen den »Spanischen Brüdern« und dem »Auge des Blinden«. Warum? Es sind auch zwei Brüder, und einer von ihnen kommt plötzlich zu Tode wie im vorhergehenden, den »Spanischen Brüdern«; und wie in den »Spanischen Brüdern« wird auch der Held des folgenden Gedichtes, Don Juan, durch seinen Bruder, auch einen Spanier, sterben:

Don Juan der Österreicher,
Der im Wein das Gift getrunken
König Philipps, seines Bruders,
Und Don Juan kennt den Mörder.

Sonst läßt sich keinerlei Analogie auffinden.

Meyer hatte also offenbar »Die spanischen Brüder« und »Das Auge des Blinden« als Gedichte spanischer Sphäre, in denen beiden ein Brudermord, das eine Mal als Hauptmotiv, das andere Mal als Nebenmotiv der Vorgeschichte, vorkam, nebeneinandergestellt, und dann, vielleicht in Verlegenheit, wo er den »Schönen Tag« unterbringen sollte, die dargelegte ganz äußerliche Ähnlichkeit, Tod eines von zwei Brüdern, für ausreichend erachtet, um das Gedicht hier hineinzustecken, ganz gegen den Geist und Sinn des Cyklus; ein Gedicht des (doch wohl modernen) Privatlebens in die historischen, ganz gegen seine sonstige Feinheit. Ähnlichkeit eines nebensächlichen Motivs (oben zitierte Strophe) mit Hauptmotiv des Nachbargedichts genügte ihm also unter Umständen für die Einordnung. Der einzige ähnliche Fall ist »Am Himmelsthor«; aber bei diesem, im Grunde ganz lyrischen Gedicht zwischen epischen, war die Ähnlichkeit schließlich doch nicht nur eine äußere (siehe oben S. 123 f.). Im vorliegenden Falle kam Meyer die Einordnung später denn doch zu äußerlich vor, und er stellte das übrigens nicht übermäßig bedeutende Gedicht an die jetzige Stelle, zwischen andere Gedichte der Privatsphäre vom Tode junger Männer, wohin es entschieden sehr viel besser paßt — auch für ihn wollte das Anordnen gelernt sein. Er setzte es erst neben, dann (von der 4. Auflage an) an die Stelle der »Lenzfahrt«, die in der ersten (bis dritten) Auflage auffallenderweise zwischen den »Toten Freunden« und »Über einem Grabe« im Vorsaal stand. Warum? Weil es sich in der »Lenzfahrt« auch um eine tote Jugend, nämlich um seine eigene, handelt. »Ungelebtes Leben« (Vers 13 »Über einem Grabe«) ist das Verbindende zwischen den drei Gedichten. Durch die Stellung hat also Meyer damals die »Lenzfahrt« als eine Art Todesgedicht charakterisiert. Vielleicht wird dadurch die Auffassung Köhlers, daß unter dem ewigen Lenz, der hier so sehnsüchtig gesucht wird, der ewige Lenz im Jenseits zu verstehen sei (siehe oben S. 37), bestärkt. — Die jetzige Stellung innerhalb der damals noch nicht ausgebauten Gruppe der Lenzgedichte in »Stunde« wirkt jedenfalls natürlicher. Der Lenz-Verjüngungscyklus ist mit voller, unmißverständlicher Symbolik erst seitdem und seit der Einfügung von »Was treibst du, Wind?« (5.), »Lenz, wer kann dir widerstehn?« (4.) und »Lieblingsbaum« (3.) vorhanden; die Abend-Altersgruppe (»Abendwolke« bis »Wanderfüße«) erst seit der 4. Auflage; seitdem ist auch erst die Hohenstaufensphäre voll vorhanden (»Das kaiserliche Schreiben«, »Conradins Knappe«) und die michelangeleske (»Il Pensieroso«). Zur Abrundung bei der Sammlung

der Gedichte, ad hoc gemacht hat Meyer kein Gedicht, wie zu erwarten und wie mir Frey bestätigt, wohl aber alte hervorgesucht und vollendet, manchmal modifizierend.

Definitiv weggelassen endlich hat Meyer nur ein einziges Gedicht, das unbedeutende »Im Konzert« (hinter den ebenfalls anekdotischen »Schlittschuhen«, unter den Wintergedichten der »Stunde«, sozusagen Wintersaison, 1. Auflage), über das Louise von François am 16. Mai 1882 so neckisch an ihn schreibt. —

Tun wir in solchen Fällen der Umordnung sowie bei der Betrachtung der später neu eingefügten Gedichte einen Einblick in die Tätigkeit von Meyers Formphantasie, der uns ganz bestätigt, was wir früher gesehen haben, so liegt auch die Frage nahe: wie hat Meyer über die Werke anderer und ihre Anordnung, bei Dichtern und etwa auch bei gelehrten Schriftstellern, geurteilt? Da müssen die Gesetze seines künstlerischen Wesens doch auch irgendwie zur Geltung kommen.

Ich habe besonders die Rezensionen daraufhin durchgesehen.

In Meyers zwei Rezensionen der Gedichte von Felix Dahn (Zweite Sammlung. Erste Abteilung. Stuttgart 1873; Frey, Br. II, 401 ff. und 407 ff.) betrachtet er Dahns Sammlung vielfach so, wie ich die seinige zu betrachten versucht habe.

»Der gedrängte epische Reigen blendet den Blick durch den Wechsel seiner allen Völkern und Zeiten angehörenden Gestalten.« »Die Parallelbewegung des Einzuges [der Burgunden] und der leidenschaftlichen Regungen Krimhildens ist von eigentümlicher Schönheit.« Er spricht von der »deutschen Gruppe«, der »spanisch-navarresischen Gruppe«, dem »einzigen italienischen Romanzenmotiv«. »Unter den Gedichten von antiker Weltanschauung zeichnet sich ‚der Gesang der Legionen' durch sein schreitendes Tempo und das Selbstbewußtsein des kulturbringenden Eroberers aus. ‚Weltuntergangserwartung' und die ‚Kreuzfahrerlieder' veranschaulichen den Einfluß einer historischen Strömung auf eine Reihe mittelalterlicher Charaktere mit glänzender Lebensfrische.«

Mehr noch die zweite Rezension. Ihr kann man ohneweiters entnehmen, wie Meyer seine eignen Gedichte ansah und angesehen wissen wollte.

»Wir betreten einen Zaubergarten, wo neben Lorbeer- und üppigen Granatgebüschen schlanke Palmen aufschießen und den eine hohe, kräftige Schar nordischer Eichen beherrschend überragt. Dieser gedrängte Wuchs historisch-romantischer Dichtung gruppiert sich nach Zeit und Ländern,

eine Ordnung, die durch einen Erdgeist, eine Nixe oder durch fahrende Sänger zuweilen anmutig unterbrochen wird.«

Meyer bespricht die verschiedenen Gruppen, die griechisch-römische (»Formvollendete antikisierende Gedichte werden den Gebildeten immer ansprechen. Besonders wenn sie, wie ‚Herakles', durch eine Blutwelle modernen Bewußtseins erwärmt sind«), die orientalisch-spanische (er notiert unter anderem die »den Frühling symbolisierende Ballade« »Der Fremdling«), die schottische. Er durchlebt, durchempfindet sie alle, diese historischen Milieus, wie wenn sie schön und sinnvoll geordnete landschaftliche Naturumgebungen wären. Die Selbstverständlichkeit dieser Assoziation ist das Charakteristische (vgl. auch oben S. 187, Meyer an Wyß).

»Auf germanischem Boden werden wir mit einem jubelnden Ostergesang empfangen. Wir stehen bei den im Mittelpunkt der Sammlung wurzelnden Eichen.« — — — »Balladen mit lyrischem Ton, aber von rascher, kräftiger Bewegung; und Bewegung, sei es der unaufhaltsame lyrische Herzensdrang, sei es der epische Wanderschritt, sei es das sturmbewegte Segel dramatischer Leidenschaft . . . ist und bleibt die wesentliche Schönheit aller Dichtung « — — — Besonderen Wert legt Meyer auf die »Kontraste«.

»Das letzte Drittel des Bandes enthält Landschaftliches und lyrische Präludien. Das ganze volltönige Orgelspiel der Dahnschen Lyrik soll uns erst die zweite Abteilung bringen, wo wir nach dem Schilfgeflüster des Chiemsees die lang sich ausrollende Meereswoge erwarten.« (Seine Rezension von Dahns »König Roderich«, siehe oben S. 200, Anm. 1.)

Äußerst bezeichnend für Meyers plastisches Gruppensehen und seine dabei hervortretende Neigung zur symbolischen beziehungsvollen Symmetrie à outrance in der Komposition ist seine Bemerkung in der Rezension von Linggs »Macalda« (Frey, Br. II, 422).

»Die Personengruppe von Linggs ‚Macalda', ungefähr wie sie in den letzten, die Lösung bringenden Szenen erscheint, ist folgende: Im Vordergrund links ein gemeuchelter Franzose, rechts ein gefesselter sizilianischer Räuber. In der Mitte zwei große Gestalten, ein Weib, eine Sizilianerin, und ein deutscher Ritter, beide den Tod im Antlitz. Zwischen ihnen an der Erde ein geleerter Giftbecher (!). Im Hintergrunde ein König mit schönen, kalten, etwas falschen Zügen, der einem jungen Mädchen zögernd die Krone aufs Haupt setzt.«

Und in der folgenden Rezension der Hermann Linggschen »Schlußsteine« (Berlin 1878) ist es manchmal, als charakterisiere Meyer nicht seinen Geistesverwandten, sondern sich selbst.

»Eine unbedeutende Realität beschäftigt Auge oder Ohr des Dichters —. Aus einem solchen Nichts entsteht im Handumdrehen eine starke Stimmung, ein liebliches Gefühl, ein schwermütiger oder schwerwiegender Gedanke. Und dieses leichte Spiel bewegt sich mit großem Reiz auf dem Hintergrund einer ernsten und sorgenden Seele. [Sibi ipsi scripsit.] Beim ersten Anblick [in den Balladen] erkennt man nur irgend eine energische Gebärde, wenn man aber die Linien verfolgt, treten nach und nach großartige Gestalten hervor.«

Immer sieht er auf die Komposition, auch bei wissenschaftlichen Werken; und wie nahe ihm dabei stets die Vergleiche aus der Architektur lagen, zeigen die Äußerungen über Werke von Freunden: »Es ist mir bei deiner Rosace [Rahns Arbeit über die Rose der Kathedrale von Lausanne] wieder zu Gemüte gegangen für dich und mich, wie erfreulich eine kleinere Arbeit — durch ihre scharfen Grenzen und ihre einheitliche Komposition — wirkt gegenüber den langatmigen Werken, wo ein symmetrischer Bau und völlig richtige Proportionen kaum festzuhalten sind.« An Rahn, 16. August 1879 (Frey, Br. I, 249). Adolf Freys Schrift »Albrecht von Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur« erinnert ihn »an jene bequemen Gebäude, wie sie unsere Voreltern zu errichten pflegten, mit einer langen Flucht von Wohnräumen und Vorratskammern, doch ohne Prunkzimmer« (Frey, Br. II, 427); und bei Vulliemins Fortsetzung der J. von Müllerschen Schweizergeschichte ist es ihm »im Grunde ganz natürlich, daß, wer an einem weitläufigen Gebäude fortarbeitet, den Styl des ersten Architekten nicht unberücksichtigt lassen kann«. So wie er sein eigenes »Brigittchen von Trogen« einmal »ein Novellchen« nennt, das »zwar nicht viel zu bedeuten hat, aber solid gebaut ist (Schweizerstyl)«. An Lingg, Frey, Br. II, 312.[1])

[1]) Äußerungen Meyers über den Formsinn der Italiener, in denen sich sein eignes Formgefühl charakterisiert, sind so zahlreich, daß ich nur auf drei briefliche hinweisen will, von denen zwei ein und dasselbe kleine Privaterlebnis behandeln. An Rahn schreibt er aus Venedig 18. Januar 1872: »Was den ersten (Bänkelsänger) betrifft, so sind es weniger seine Künste als seine Zuschauer, die mich interessieren und die durch ihren angeborenen Formensinn, mit dem sie, die Ab- und Zugehenden, immer das schönste Oval um den alten Gaukler bilden. Dieser Sinn mit seinem natürlichen Bedürfnis frappiert mich oft. Neulich sah ich fünf Betteljungen, die sich an den Armen faßten und richtig der größte in der Mitte und die zwei Kleinsten an den Enden« (Frey, Br. I, 232). Dies letztere Erlebnis teilt er in demselben Zusammenhange auch Calmberg mit: »Sinn für Einzelstellung und Gruppe — eine völlige Pyramidalstellung« (21. Dezember 1871, II, 222). Ein ähnliches Er-

»Das Gedicht [ein Festgedicht] ist eben ganz Façade« an Wille, Frey, Br. I, S. 165. Über »Engelberg«: »ich ... hätte Ihnen zu Gefallen gern den ‚Schluß' von Venedig restauriert, aber ich mußte mich mit übrigens sehr sorgfältigen Retouchen begnügen, weil ich sonst das ganze kleine Bauwerk ruiniert hätte« an denselben, 15. Nov. 1886 (I, S. 185).

In anderer Richtung bezeichnend: »Die vier Akte, ich hätte fast gesagt, die vier Deckengemälde des ‚Prometheus' [von Shelley] endigen in einen prächtigen Freudensturm der Elementargeister —« (S. 431).

Man kann aus all dem schließen, mit welcher Art Assoziationen er seinen eignen Kompositionen gegenüberstand.

---

lebnis auf dem Rigi, August 1875, in einem Brief an die Braut, Langmesser S. 86. Immer der Sinn für Aufbau, Symmetrie, Proportion!

Nachträgliche Bemerkung zu S. 32, Anm. 1 und zu Frey, Br. I, S. 201, Anm. 2: Das handschriftliche Gedicht, von dem Wille nach dem 18. März 1889 als von »der Aurora in Rom lebensvollstem Nachbild« spricht, ist doch wohl das bei Langmesser S. 524 gedruckte, aus dem ich die Hauptstrophe oben S. 33 zitiert habe, und dessen Kern Meyer in dem von Langmesser ebendort abgedruckten »Phaeton« (12. Mai 1891) als Traum Friedrichs des Großen nach der Schlacht von Kolin verwertet hat.

Gedichtverzeichnisse[1])

Inhalt

Seite

Zur neuen Auflage 208, 209

I. Vorsaal

Fülle 26
Das heilige Feuer 27
Schillers Bestattung 27
Liederseelen 28
Schwarzschattende Kastanie 28
Nachtgeräusche 29
Die toten Freunde 29
Der schöne Tag 29
Über einem Grabe 29
Der Marmorknabe 30
Liebesflämmchen 30
Brautgeleit 30
Hochzeitslied 30
Die Jungfrau 30
Die Fei 30
Die Dryas 30
Ein Lied Chastelards 30
Die kleine Blanche 30
Die gelöschten Kerzen 30
Fingerhütchen 31
Traumbesitz 31
Die gefesselten Musen 31

II. Stunde

Morgenlied 33
Eppich 34
Das tote Kind 34
Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator . . . . . 34—36
Maientag 36
Was treibst du, Wind? 36
Lenzfahrt 36
Lenz, wer kann dir widerstehn? . . 37
Der Lieblingsbaum 38

Seite

Der verwundete Baum 38
Das bittere Trünklein 39
Abendrot im Walde 39
Jetzt rede du! 40
Die Lautenstimmer 40
Sonntags 41
Schwüle 41
In Harmesnächten 42
Votivtafel 42
Eingelegte Ruder 43
Ein bißchen Freude 43
Im Spätboot 44
Vor der Ernte 44
Erntegewitter . . . . . 45—49
Schnitterlied . . . . . 45—49
Auf Goldgrund 49
Requiem . . . . . 50—52
Abendwolke 53
Mein Stern 53
Mein Jahr 54
Wanderfüße 54
Die Veltlinertraube 55
Weinsegen 56
Säerspruch 56
Einem Tagelöhner 56
Ewig jung ist nur die Sonne . . . 56
Novembersonne 56
Aus der Höhe 57
Die Schlittschuhe 57
Begegnung 57
Neujahrsglocken 57
Das Heute 57
Unter den Sternen 58

III. In den Bergen

Schutzgeister 59
Der Reisebecher 60

[1]) Im Anschluß an die beiden Verzeichnisse der Gedichtsammlung selbst.

	Seite
Nach der ersten Bergfahrt	60
Das weiße Spitzchen	60
Firnelicht	60
Himmelsnähe	61
Allerbarmen	61
Göttermahl	61
Das Seelchen	62—63
Das Glöcklein	64
Spiel	64
Ich würd' es hören	64
Die Bank des Alten	64
Die alte Brücke	64
Der Kaiser und das Fräulein	65
Reisephantasie	66
Der Rheinborn	66
Die Felswand	67
Hohe Station	68
Vision	68
Der Hengert	69
Die zwei Reigen	69
Bacchus in Bünden	69
Fiebernacht	69
Noch einmal	69
Burg »Fragmirnichtnach«	71
Gespenster	71
Alte Schrift	71
Das Gemälde	71
Die Rehe	71
Die Zwingburg	72

IV. Reise

Tag, schein' herein und, Leben, flieh hinaus	73
La Röse	74
Die Schlacht der Bäume	74
Der Triumphbogen	74
Venedigs erster Tag	75
Venedig	76
Auf dem Canal grande	76
Die Narde	77
Nach einem Niederländer	78
Ja	78
Die Kapelle der unschuldigen Kindlein	78
Die Kartäuser	78
Der römische Brunnen	78
Tarpeja	79
Die gegeißelte Psyche	79
Der tote Achill	80
Der Musensaal	81, 116
Alte Schweizer	82
Abschied von Corsica	83
Napoleon im Kreml	83
Die Corsin	83
Der Gesang des Meeres	83
Das Strandkloster	83
Nicola Pesce	84
Zwiegespräch	84
Flut und Ebbe	84
Möwenflug	84
Das Ende des Festes	85

V. Liebe

Alles war ein Spiel	87
Zwei Segel	88, 99
Hesperos	88
Das begrabene Herz	88
Ohne Datum	88
Die Ampel	89
Unruhige Nacht	89
Der Kamerad	89
Spielzeug	90
Weihgeschenk	90
Der Blutstropfen	90
Stapfen	91
Wetterleuchten	91
Lethe	92
Einer Toten	92
Ihr Heim	93
Liebesjahr	93
Weihnacht in Ajaccio	93
Schneewittchen	95
Hirtenfeuer	95, 99
Laß scharren deiner Rosse Huf!	96, 99
Dämmergang	96, 99
Die tote Liebe	97, 100
Mit einem Jugendbildnis	98, 101

VI. Götter

Die Schule des Silen	103
Pentheus	104
Vor einer Büste	104
Die sterbende Meduse	104
Nächtliche Fahrt	106
Der Stromgott	106
Thespesius	106
Der trunkene Gott	107
Der Botenlauf	107
Der Gesang der Parze	107
Der Ritt in den Tod	107, 108
Das Joch am Leman	107, 108
Das Geisterroß	108
Das verlorene Schwert	109
Das Heiligtum	110
Die wunderbare Rede	111
In einer Sturmnacht	112
Alle	114

Seite

VII. Frech und Fromm

Friede auf Erden! 115
König Etzels Schwert 117
Galaswinte 118
Bettlerballade . . . . . 118—120
Die Söhne Haruns . . . . . 118—120
Der Berg der Seligkeiten 120
Die Gaukler 121
Thibaut von Champagne 121
Der Pilger und die Sarazenin 122—125
Am Himmelsthor . . . . . 122—125
Mit zwei Worten . . . . . 122—125
Das kaiserliche Schreiben 126
Kaiser Friedrich der Zweite 126
Conradins Knappe 126
Die gezeichnete Stirne 127
Der Tod und Frau Laura . . 127—128
Die Gedanken des Königs René 128—129
Der Mars von Florenz 129
Die Ketzerin 130
Der Mönch von Bonifazio 131
Jung Tirel . . . . . 131—132
La Blanche Nef . . . . . 131—132
Der schwarze Prinz . . . . . 131—132
Der gleitende Purpur 133
Das Goldtuch 133
Frau Agnes und ihre Nonnen . . 133
Kaiser Sigmunds Ende 133
Die drei gemalten Ritter 134
Einsiedel 134
Das Münster 134
Die Krypte 136

VIII. Genie

Camoëns 137

Seite

Michelangelo und seine Statuen 137—157
Il Pensieroso . . . . . 138—140
Conquistadores 157
Don Fadrique 158
Die Schweizer des Herrn von Tremouille 158
Die Seitenwunde 159
Cäsar Borjas Ohnmacht 159
Papst Julius 160
In der Sistina . . . . . 145—152
Der Schreckliche 161
Pergolesis Ständchen 162
Auf Ponte Sisto 162
Chor der Toten 163

IX. Männer

Lutherlied 166
Hussens Kerker 167
Der Landgraf 167
Der Rappe des Komturs 168
Die spanischen Brüder 169
Das Auge des Blinden 169
Die verstummte Laute 170
Das Weib des Admirals 171
Hugenottenlied 171
Die Karyatide 171
Mourir ou parvenir! 171
Das Reiterlein 172
Die Füße im Feuer 172
Die Rose von Newport 172
Der sterbende Cromwell 173
Miltons Rache 173, 174, 103
Der Daxelhofen 174
Ein Pilgrim 175

Register[1])

	Seite	Seite		Seite	Seite
I. Vorsaal	26	*1*	V. Liebe	86	*181*
II. Stunde	32	*37*	VI. Götter	102	*219*
III. In den Bergen	59	*87*	VII. Frech und Fromm	115	*257*
IV. Reise	72	*137*	VIII. Genie	137	*331*
IX. Männer	166	*361*			

	Seite	Seite
Abendrot im Walde	39	*52*
Abendwolke	53	*68*
Abschied von Corsica	83	*166*
Der tote Achill	80	*159*
Alle	114	*256*
Allerbarmen	61	*95*
Alles war ein Spiel	87	*183*
Alte Schrift	71	*126*
Alte Schweizer	82	*164*
Am Himmelsthor	122—125	*281*
Die Ampel	89	*190*
Auf dem Canal grande	76	*149*
Auf Goldgrund	49	*66*
Auf Ponte Sisto	162	*359*
Das Auge des Blinden	169	*376*
Aus der Höhe	57	*79*
Bacchus in Binden	69	*118*
Die Bank des Alten	64	*102*
Der verwundete Baum	38	*50*
Begegnung	57	*83*
Der Berg der Seligkeiten	120	*268*
Bettlerballade	118—120	*264*
La Blanche Nef	131—132	*306*
Die kleine Blanche	30	*25*
Der Blutstropfen	90	*198*
Der Botenlauf	107	*237*
Brautgeleit	30	*15*
Die alte Brücke	64	*103*
Die spanischen Brüder	169	*373*

---

[1]) In diesem Verzeichnis beziehen sich die Zahlen der zweiten Kolumne auf die Meyersche Gedichtsammlung.

	Seite	Seite
Der römische Brunnen	78	*155*
Burg »Fragmirnichtnach«	71	*124*
Camoëns	137	*333*
Cäsar Borjas Ohnmacht	159	*348*
Chor der Toten	163	*360*
Conquistadores	157	*338*
Conradins Knappe	126	*288*
Die Corsin	83	*169*
Der sterbende Cromwell	173	*394*
Dämmergang	96, 99	*213*
Der Dazelhofen	174	*398*
Don Fadrique	158	*342*
Die Dryas	30	*21*
Eingelegte Ruder	43	*60*
Einsiedel	134	*322*
Das Ende des Festes	85	*179*
Eppich	34	*40*
Erntegewitter	45—49	*64*
Ewig jung ist nur die Sonne	56	*77*
Die Fei	30	*19*
Die Felswand	67	*109*
Das heilige Feuer	27	*4*
Fiebernacht	69	*121*
Fingerhütchen	31	*27*
Firnelicht	60	*93*
Flut und Ebbe	84	*176*
Frau Agnes und ihre Nonnen	133	*316*
Ein bißchen Freude	43	*61*
Die toten Freunde	29	*9*
Friede auf Erden!	115	*259*
Fülle	26	*3*
Die Füße im Feuer	172	*389*
Galaswinte	118	*263*
Die Gaukler	121	*271*
Die Gedanken des Königs René	128—129	*293*
Das Geisterroß	108	*244*
Das Gemälde	71	*128*
Der Gesang des Meeres	83	*171*
Der Gesang der Parze	107	*238*
Gespenster	71	*125*
Das Glöcklein	64	*98*
Das Goldtuch	133	*315*
Der trunkene Gott	107	*233*
Göttermahl	61	*96*
Das Heiligtum	110	*249*
Der Hengert	69	*112*
Das begrabene Herz	88	*187*
Hesperos	88	*185*
Das Heute	57	*85*
Himmelsnähe	61	*94*
Hirtenfeuer	95, 99	*211*
Hochzeitslied	30	*17*
Hohe Station	68	*110*
Hugenottenlied	171	*382*
Hussens Kerker	167	*367*

	Seite	Seite
Ja	78	152
Ich würd' es hören	64	101
Jetzt rede du!	40	52
Ihr Heim	93	206
Im Spätboot	44	62
In Harmesnächten	42	58
In der Sistina	145—152	354
In einer Sturmnacht	112	255
Das Joch am Leman	107, 108	241
Die Jungfrau	30	18
Jung Tirel	131—132	304
Der Kaiser und das Fräulein	65	105
Kaiser Friedrich der Zweite	126	286
Kaiser Sigmunds Ende	133	319
Der Kamerad	89	192
Die Kapelle der unschuldigen Kindlein	78	153
Die Kartäuser	78	154
Die Karyatide	171	383
Die gelöschten Kerzen	30	26
Die Ketzerin	130	298
Das tote Kind	34	41
König Etzels Schwert	117	261
Die Krypte	136	330
Der Landgraf	167	369
Laß scharren deiner Rosse Huf!	96, 99	212
Die verstummte Laute	170	379
Die Lautenstimmer	40	53
Lenz, wer kann dir widerstehn?	37	47
Lenz Wanderer, Mörder, Triumphator	34—36	42
Lenzfahrt	36	46
Lethe	92	203
Die tote Liebe	97, 100	215
Liebesflämmchen	30	14
Liebesjahr	93	208
Der Lieblingsbaum	38	49
Ein Lied Chastelards	30	24
Liederseelen	28	6
Lutherlied	166	363
Der Marmorknabe	30	13
Der Mars von Florenz	129	295
Maientag	36	44
Mein Jahr	54	70
Mein Stern	53	69
Die sterbende Meduse	104	226
Michelangelo und seine Statuen	137—157	335
Miltons Rache	173, 174, 103	396
Mit einem Jugendbildnis	98, 101	217
Mit zwei Worten	122—125	282
Der Mönch von Bonifazio	131	301
Morgenlied	33	39
Mourir ou parvenir!	171	384
Möwenflug	84	178
Das Münster	134	325
Die gefesselten Musen	31	35
Der Musensaal	81, 116	161

	Seite	Seite
Nach der ersten Bergfahrt	60	*91*
Nach einem Niederländer	78	*151*
Nachtgeräusche	29	*8*
Nächtliche Fahrt	106	*228*
Napoleon im Kreml	83	*168*
Die Narde	77	*150*
Neujahrsglocken	57	*84*
Nicola Pesce	84	*174*
Noch einmal	69	*123*
Novembersonne	56	*78*
Ohne Datum	88	*188*
Papst Julius	160	*351*
Il Pensieroso	138—140	*336*
Pentheus	104	*223*
Pergolesis Ständchen	162	*357*
Der Pilger und die Sarazenin	122—125	*275*
Ein Pilgrim	175	*400*
Der schwarze Prinz	131—132	*310*
Die gegeißelte Psyche	79	*158*
Der gleitende Purpur	133	*312*
Der Rappe des Komturs	168	*371*
Die wunderbare Rede	111	*251*
Die Rehe	71	*132*
Die zwei Reigen	69	*116*
Der Reisebecher	60	*91*
Reisephantasie	66	*106*
Das Reiterlein	172	*386*
Requiem	50—52	*67*
Der Rheinborn	66	*108*
Der Ritt in den Tod	107, 108	*240*
Die drei gemalten Ritter	134	*320*
Die Rose von Newport	172	*392*
La Rôse	74	*140*
Säerspruch	56	*75*
Schillers Bestattung	27	*5*
Die Schlacht der Bäume	74	*142*
Die Schlittschuhe	57	*80*
Schneewittchen	95	*210*
Schnitterlied	45—49	*65*
Der Schreckliche	161	*356*
Das kaiserliche Schreiben	126	*283*
Die Schule des Silen	103	*221*
Schutzgeister	59	*89*
Schwarzschattende Kastanie	28	*7*
Die Schweizer des Herrn von Tremouille	158	*344*
Das verlorene Schwert	109	*248*
Schwüle	41	*57*
Das Seelchen	62—63	*97*
Zwei Segel	88, 99	*184*
Die Seitenwunde	159	*347*
Die Söhne Harums	118—120	*266*
Sonntags	41	*55*
Spiel	64	*100*
Spielzeug	90	*194*
Das weiße Spitzchen	60	*92*

	Seite	Seite
Stapfen	91	*200*
Die gezeichnete Stirne	127	*290*
Das Strandkloſter	83	*172*
Der Stromgott	106	*229*
Tag, ſchein' herein, und Leben, flieh' hinaus	73	*139*
Der ſchöne Tag	29	*10*
Einem Tagelöhner	56	*76*
Tarpeja	79	*156*
Theſpeſius	106	*231*
Thibaut von Champagne	121	*273*
Der Tod und Frau Laura	127—128	*292*
Einer Toten	92	*205*
Das bittere Trünklein	39	*51*
Traumbeſitz	31	*34*
Der Triumphbogen	74	*143*
Über einem Grabe	29	*11*
Unruhige Nacht	89	*191*
Unter den Sternen	58	*86*
Die Veltlinertraube	55	*72*
Venedig	76	*148*
Venedigs erſter Tag	75	*144*
Viſion	68	*111*
Vor einer Büſte	104	*225*
Vor der Ernte	44	*63*
Votivtafel	42	*59*
Wanderfüße	54	*71*
Was treibſt du, Wind?	36	*45*
Das Weib des Admirals	171	*381*
Weihgeſchenk	90	*195*
Weihnacht in Ajaccio	93	*209*
Weinſegen	56	*73*
Wetterleuchten	91	*202*
Zur neuen Auflage	208, 209	*III*
Zwiegeſpräch	84	*175*
Die Zwingburg	72	*135*

NB. Bei einigen Gedichten unterſcheiden ſich die Titelangaben innerhalb des Meyerſchen Contextes von denen der Gedichtverzeichniſſe vor der Sammlung: »Schwarzſchattende Kaſtanien« (S. 7), »‚Tag, ſchein' herein! und, Leben, flieh hinaus!'« (S. 139), »Weihnachten in Ajaccio« (S. 209).

Spezialliteratur[1])

I. Biographisches

Autobiographische Skizze C. F. Meyers, in zwei Fassungen:

1. Veröffentlicht von J. J. Honegger, Poetische Nationalliteratur der Schweiz, 1876, Bd. IV, S. 106, 107, und von Frey, Briefe Conrad Ferdinand Meyers, Bd. II, S. 439.

2. Veröffentlicht von A. Reitler, C. F. Meyer, Leipzig 1885, S. 6—8, und von Frey, a. a. O. S. 507—511.

»Mein Erstling ‚Huttens letzte Tage'«: »Deutsche Dichtung«, IX. Bd., 7. Heft, 1. Januar 1891, S. 172—174, und Frey, a. a. O. S. 518—523. Auch in K. E. Franzos' »Geschichte des Erstlingswerks«. Leipzig 1893.

Conrad Ferdinand Meyer. In der Erinnerung seiner Schwester Betsy Meyer. Zweite, unveränderte Auflage. Berlin 1903.

August Langmesser, Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß. Dritte Auflage, Berlin 1905.

J. Sadger, Konrad Ferdinand Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1908.

Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. Zweite, durchgesehene Auflage. Stuttgart u. Berlin 1909. [Dritte Auflage in Vorbereitung.]

Paul Wüst, Gottfried Keller und C. F. Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. Leipzig 1911.

R. d'Harcourt, C.-F. Meyer. Sa vie, son œuvre (1825—1898). Paris 1913.

Ia. Gespräche und Erinnerungen

Langewiesche, Ein Besuch bei Conrad Ferdinand Meyer. Gegenwart, Bd. 42, Nr. 38, 1892.

De Aliquo, Abseits vom Fremdenstrom. Neue Zürcher Zeitung, 16. September 1894.

Heinrich Bulthaupt, Erinnerungen an C. F. Meyer. Weserzeitung, 18. Dezember 1895.

Beetschen, Literarische Begegnungen. Leipzig 1896.

Fritz Kögel, Bei Conrad Ferdinand Meyer. Rheinland, Erster Jahrgang, 1900, Oktoberheft.

Nanny v. Escher, Erinnerungen an C. F. Meyer. Zürcher Taschenbuch 1900.

Vögeli, Zu den Seidenhöfen. Zürcher Wochenchronik 1904, Nr. 9.

---

[1]) Ich gebe nur die Literatur über die menschliche und dichterische Persönlichkeit Meyers, seine Gedichte und seine Renaissanceauffassung; nicht die zu den Novellen und zu den anderen Werken. Lückenlose Vollständigkeit ist nicht beabsichtigt.

II. Briefwechsel

Charles Vulliemin, C. F. Meyer et Louis Vulliemin. Bibliothèque Universelle et Revue Suisse. Tom. XVI. 1889. [Darin Briefe Meyers und seiner Mutter an Louis Vulliemin.]

Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel. Herausgegeben von Anton Bettelheim. Berlin 1905.

Briefwechsel von C. F. Meyer und F. Th. Vischer. Herausgegeben von Robert Vischer. Süddeutsche Monatshefte 1906, Februar.

Briefe Conrad Ferdinand Meyers nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, herausgegeben von Adolf Frey. I, II. Leipzig 1908.

Betty Paoli und C. F. Meyer [Briefe von Meyer, der Paoli und der Ebner-Eschenbach]. Herausgegeben von A. Schaer, Euphorion XVI (1909).

Ein Brief Meyers, veröffentlicht von H. Schollenberger: Die Alpen, Januar und Februar 1913.

R. d'Harcourt: C.-F. Meyer. La Crise de 1852—1856. Lettres de C.-F. Meyer et de son entourage. Paris 1913.

Ungedruckte Briefe (in Auszügen) an J. Rodenberg, E. Eckstein, F. Dahn, D. v. Liliencron, Th. Zolling bei Langmesser und Neue Zürcher Zeitung, 21. Februar 1906.

Dazu:

Ernst Bertram, Conrad Ferdinand Meyers Briefe. Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Bonn. 7. Jahrgang, Heft 3 (1912).

III. Zu den Gedichten

Jakob Baechtold, Neue Zürcher Zeitung 30. Oktober 1882.

Adolf Frey, Neue Zürcher Zeitung 12. November 1882.

Adolf Calmberg, Darmstädter Zeitung 1. Dezember 1882.

Adolf Frey, Deutsche Rundschau, Februar 1883.

Theophil Zolling, Die Gegenwart, Nr. 18, 1883.

Jean Hoinville, Zwei Zürcher Lyriker. Zürich 1886.

Emil Milan, C. F. Meyers Balladen in ihrer alten und neuen Gestalt (Beil. zur Allgem. Zeitung, 1891, Nr. 158). — Die neuen Ausgaben von C. F. Meyers Gedichten (Beil. zur Allgem. Zeitung, 22. August 1891).

Carl Spitteler, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 188—190, 1891.

Jos. Vict. Widmann, Zur vierten Auflage von C. F. Meyers Gedichten. Berner Bund, 5. Juli 1891.

Lina Frey, Deutsche Rundschau, Dezember 1891.

Lina Frey, Conrad Ferdinand Meyers Gedichte und Novellen. Leipzig 1892.

Brassel, Das Religiöse in K. F. Meyers Gedichten (Kirchenblatt für die reformierte Schweiz, Nr. 14—17, 1899).

Heinrich Moser, Wandlungen der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Leipzig 1900.

Bieleher, Das Religiöse in K. F. Meyers Gedichten (Schweizerische Reformationsblätter, Nr. 26—28, 1900).

Heinrich Kraeger, Conrad Ferdinand Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. (Palaestra XVI.) Berlin 1901.

Hermann Friedrichs, Deutsche Zeitschrift, Juli 1901.

Julius Sahr, Friedrich Schiller und Conrad Ferdinand Meyer. Euphorion, Bd. 12, 1905.

Carl Busse, C. F. Meyer als Lyriker. (Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgeg. von Hermann Graef, Heft 8.) Leipzig 1906.

Carl Busse, Tägliche Rundschau, 26. und 27. Oktober 1908.

Anna Fierz, Conrad Ferdinand Meyer. (Deutsche Lyriker X.) Leipzig 1911.

Emil Sulger-Gebing, C. F. Meyers Michelangelo-Gedichte. In: Abhandlungen zur Deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht. München 1916. [War mir bisher nicht zugänglich.]

IV. Renaissanceauffassung und Allgemeineres

Anton Reitler, Conrad Ferdinand Meyer. Eine literarische Skizze zu des Dichters 60. Geburtstage. 2. Auflage, Leipzig 1885.

Hans Trog, Conrad Ferdinand Meyer, Sechs Vorträge. Basel 1897. [Vergriffen.]

Joseph Weingartner, K. F. Meyer nach seinem Leben und Dichten. Halle 1903.

Otto Stössl, C. F. Meyer. Berlin 1905. (Die Literatur, herausgegeben von Georg Brandes, Bd. 25.) [Vergriffen.]

Wilhelm Holzamer, C. F. Meyer. Berlin 1905. (Die Dichtung, Bd. 23.) [Vergriffen.]

Otto Blaser, C. F. Meyers Renaissancenovellen. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, Heft 8.) Bern 1905.

Erwin Kalischer, Conrad Ferdinand Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance. (Palaestra LXIV.) Berlin 1907.

Fritz Ohmann, C. F. Meyers dichterisches Schaffen (Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Bonn, II. Jahrgang, Heft 3, 1907).

Walter Köhler, Conrad Ferdinand Meyer als religiöser Charakter. Jena 1911.

Eduard Korrodi, C. F. Meyer-Studien. Leipzig 1912.

Paul Wüst, Conrad Ferdinand Meyer in französischem Lichte (Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Bonn, XI. Jahrgang, Heft 1, 1916).

Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissanceempfinden und Stilkunst. München 1917.

Dazu etwa die Rezension von Hans Knudsen, Tägliche Rundschau, 14. Mai 1917, und die ganz radikale von Carl Busse, Neue Freie Presse, Jahrgang 1917.

Neue Spezialveröffentlichung, die jedoch in Einleitung und Erläuterungen vieles allgemein Beherzigenswerte enthält:

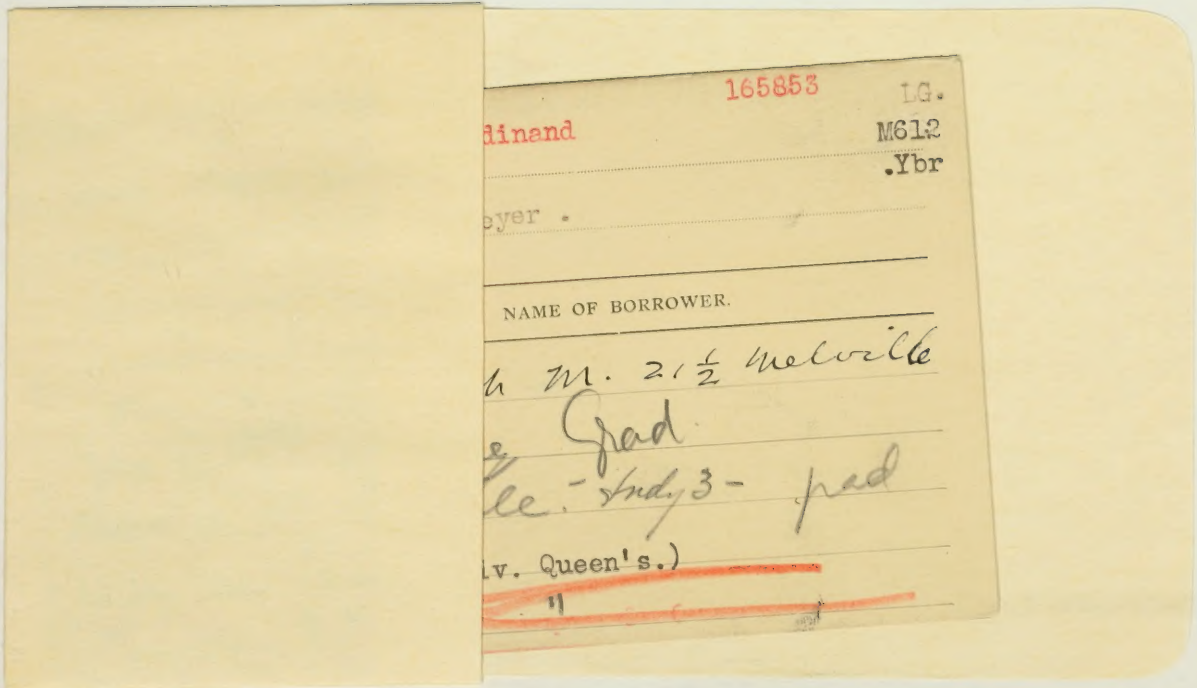
Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey, I und II, Leipzig 1916.

Auf S. 161 hätte ich zum Gedicht »Der Schreckliche« auf das prachtvolle Schlußkapitel in Robert Vischers »Luca Signorelli und die italienische Renaissance« (Leipzig 1879) hinweisen sollen: »Entwicklung der Terribilità und Signorelli's Antheil«.

Lange nach Fertigstellung der (1916 geschriebenen) Partien über Meyers Michelangelo-Gedichte, S. 137—157, ist mir jetzt endlich der oben angeführte Aufsatz Sulger-Gebings in der Festschrift für Muncker zu Händen gekommen, und ich freue mich der Übereinstimmung in der Gesamtauffassung und in wesentlichen Punkten.

Druckfehlerberichtigung

S. 14, Anm. 2, Zeile 8, lies: einen statt: einem
S. 16, Zeile 3 von oben, lies: von statt: vom
S. 37, Zeile 10 von unten, lies: widerstehn?« statt: widerstehen?«
S. 49, Zeile 14 von oben, lies: Erntegewitter.
S. 73, vorletzte Zeile, lies: und, Leben
S. 82, Zeile 15, lies: »Alte Schweizer«
S. 89, erste Zeile der Anmerkung 3, lies: »Gedichte«[1] statt: »Gedichte 1«
S. 90, Zeile 13 von oben, lies: Es sind: »Weihgeschenk«,
S. 90, Zeile 18 von oben, lies: Blutstropfen«, Clelia zugeschoben,
S. 92, Zeile 2, anzufügen hinter Steigerung: (»Wetterleuchten«)
S. 95, Zeile 14, lies: »Hirtenfeuer«
S. 95, Zeile 4 der Anmerkung 1, lies: Hochzeitsreisegedichten statt: Hochzeitsgedichten
S. 109, Zeile 16 von oben, lies: nicht mehr statt: gleichermaßen und als statt: wie
S. 134, Zeile 4 von unten, lies: Münsterbau statt: Münsterbau
S. 147, erste Zeile des 2. Sonetts, lies: l'ottimo statt: l'attimo
S. 165, Anm. 1, Zeile 3 von oben, lies: römischem statt: römischen


165853
LG.
M612
.Ybr
NAME OF BORROWER.

BINDING SECT. MAY 13 1958